

TRANSA
Arquitectura Brasileira entre o
Modernismo e o Tropicalismo

Maria João Trigo Moutinho Rito . Orientador: Professor Doutor Nuno Grande
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura . FAUP . 2015

Nota da publicação:

A presente dissertação foi redigida segundo o antigo acordo ortográfico.

Figura 1. (página anterior)
Contra a repressão no Brasil,
83,5 x 55,5, João Abel Manta,
sem data.

Agradecimentos

Consciente de que a concretização da presente dissertação não seria possível sem a presença de pessoas que contribuíram para a minha formação académica e crescimento pessoal, começo por agradecer:

Ao professor Nuno Grande pela disponibilidade, paciência e pelas conversas que tornaram possível a realização deste trabalho.

Ao arquitecto Guilherme Wisnik pelo interesse e partilha de conhecimento e material de estudo.

Aos professores com os quais conversei ao longo deste processo pelas referências e opiniões que possibilitaram um melhor esclarecimento do tema proposto nesta prova.

À minha família retribuo um grande abraço e muitos sorrisos, que representam o apoio incondicional que sempre me deram, especialmente:

À minha mãe pela felicidade contagiante, pela paciência e por todo o carinho.

Às minhas irmãs pelos sorrisos, brincadeiras e apoio incondicional.

Aos meus avós pelas conversas prolongadas, constante atenção e carinho. Agradeço sobretudo ao meu avô Abel pelas inspiradoras poesias e companheirismo. Apesar de não ter conseguido presenciar a conclusão deste trabalho acredito que comigo tenha partilhado esta alegria.

Aos meus tios por serem uns segundos pais, sempre atentos e amigos.

Às meninas de Coimbra pela sua genuinidade e prova de amizade constantes.

Aos amigos do Darq, pelo carinho demonstrado em cada reencontro.

Ao Fred amigo de todas as horas, pelas conversas sem datas nem horários.

À Irene pela sua energia. Mesmo estando longe está sempre tão perto.

À família do Rio, pelas reuniões na cozinha e brincadeiras, que permitiram superar a distância.

Aos amigos do Porto que conseguiram que a minha integração fosse tão fácil e feliz, e que se tornaram companheiros para a vida, agradeço especialmente:

À Jo por ser uma pessoa inspiradora: na sua generosidade, amizade, tranquilidade e força. Obrigada pelos longos abraços, por ser uma incomparável companheira de viagem .

À Leo pelas gargalhas, pela presença constante, pelas surpresas e jantares que permitem longas horas de conversas e sorrisos.

À Joana R. pelo carinho dos seus abraços apertados e reconfortantes, pelas danças, por me fazer acreditar que podemos construir fortes amizades em qualquer momento da nossa vida.

À Rafa pelo companheirismo e amizade em dois anos tão distintos mas tão marcantes no meu percurso, por toda a força e longas conversas nocturnas.

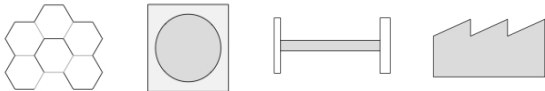

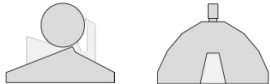

Ao João, pela presença e amizade nestes seis anos, quer em Coimbra quer no Porto, trazendo consigo memórias e histórias sempre bem-vindas.

À Alice pela disponibilidade, energia e pelo material generosamente cedido.

Ao Pedro por se ter revelado uma incrível surpresa. Obrigada pela constante valorização, carinho, pelos olhares e fortes abraços. Um companheirismo inigualável que tenho a sorte de poder ter ao meu lado.

Gostaria também de agradecer a todos aqueles que, não estando citados, fazem parte da minha vida.

Índice

| | |
|--|-----|
| Agradecimentos | |
| Resumo/Abstract | 7/8 |
| Introdução. Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia | 11 |
| 1. Tropicália | 17 |
| 1.1. Artes Plásticas | 25 |
| 1.2. Teatro | 41 |
| 1.3. Cinema | 59 |
| 1.4. Música | 77 |
| 2. Arquitectura Entre o Modernismo e o Tropicalismo | 91 |
| 2.1. Arquitectura no Encontro Directo com as Artes | 99 |
|  | |
| 2.2. Em Busca de uma Arquitectura Autóctone | 139 |
|  | |
| 2.3. Arquitectura no Campo da Contra-Cultura | 163 |
|  | |
| 2.4. Favela - A Cidade Informal | 181 |
|  | |
| Conclusão. Na geléia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia... | 195 |
| Cronologia | 201 |
| Bibliografia | 203 |

Brasil do "terceiro mundo", déspota, paternalista mas tropical. Assim seria o Brasil, dos anos 60, percebido por aqueles que, conscientes da realidade política e social do país, não aceitavam a sua desvalorização, condenando os estereótipos e criando uma posição anti-colonialista. Por entre as palavras imagéticas de Oswald de Andrade, fixavam-se registos referenciais geradores de um caminho ao encontro da felicidade do Brasil anterior à chegada dos portugueses. A necessidade de fugir ao provincialismo nordestino motivara um grupo baiano a deslocar-se para o Rio de Janeiro. Do choque cultural provocado por essa mudança, surge um universo criativo difundido pelas diversas componentes artísticas motivado por uma crescente necessidade de ruptura. O subdesenvolvimento, como ferramenta recursiva, surgia como forma de atingir progresso. O objectivo residiria na criação de uma identidade independente que projectasse o país nas rotas artísticas internacionais, fazendo frente ao regime militar imposto no país desde 1964. Entre os percursos domésticos da destrutiva obra *Tropicália*, a hipocrisia personificada na "transa" quotidiana da peça *d'O Rei da Vela*, a violência política do efusivo filme *Terra em Transe* e a sonoridade exótica das novas canções-manifesto - surge o Tropicalismo. Este momento, produto da intencional experimentação, deixa marcas incontestáveis nos percursos das artes brasileiras. Assim sendo, qual o papel da arquitectura neste contexto artístico? Estariam arte e arquitectura em confronto ou seriam aliadas?

Na arquitectura era visível o entusiasmo motivado pelo apoteótico reconhecimento internacional a partir de *Brazil Builds* (1943), e com a posterior construção da expectante "cidade dos homens livres" - Brasília (inaugurada em 1960). No entanto, esta arquitectura não mostrava preocupação pelo persistente problema social que se verificava no país. Estando no auge da sua actividade, influenciada pelos ensinamentos corbusianos, atingia um patamar que, de certa forma, se distanciava das demais artes e seus propósitos. O Modernismo mostrava ser a presente alternativa ao passado colonial, que, no entanto, não parecia preocupado com os flagelos sociais.

No entanto, por trás da cortina do palco planáltico de Niemeyer e Lucio Costa, brutalizado por músicos e cineastas, parece surgir um activismo arquitectónico menos divulgado mas não menos sereno, que, a par com as vanguardas artísticas, considerava o momento histórico como de ruptura. Neste sentido, revela-se um oculto objectivo de complementar o sucesso modernista, actividades experimentais que ideologicamente fariam parte de um dos mais ricos períodos da história da cultura brasileira até então. Curto mas marcante, o Tropicalismo dominou parcialmente a percepção do mundo sobre o Brasil. No entanto, estaria o Tropicalismo presente na prática arquitectónica?

Brazil from the "third world", oppressor, paternalista but tropical. That is how it would be, Brazil from the sixties, perceived by those who, aware of the political reality of the country, didn't accepted it's devaluation, condemning the stereotypes and creating an anti-colonialist position. In between the words of Oswald de Andrade, there were referred registrations which generated a path to the happiness of Brazil from before the Portuguese arrival. In the needing of getting away from the northeast provincialism, a group of people from Bahia was motivated to move to Rio de Janeiro. From the cultural impact caused by that change, a new creative universe arises, spread by several artistic fields and motivated by the crescent need of rupture. Underdevelopment emerges as a way to reach progress. The aim would be the creation of an independent identity which was able to launch the country in the international art scene, going against the military regime imposed in the country since 1964. Between the domestic routes from the destructive *Tropicália*, the hypocrisy personified in the play *O Rei da Vela*, the political violence from the effusive film *Terra em Transe* and the exotic sonority of the new manifesto songs arises Tropicalismo. This moment, outcome of the intentional experimentation, leaves incontestable marks in the Brazilian arts development. Therefore, which is the architecture role in this artistic context? Would art and architecture be in confrontation or would be allied?

In architecture it was noticeable the enthusiasm motivated by the apothotic international recognition after *Brazil Builds* (1943) and the subsequent construction of the expecting "cidade dos homens livres" – Brasília (inaugurated in 1960). However, this architecture didn't show concern with the persisting social issues of the country. At the peak of its activity, influenced by Le Corbusier lessons, reached a condition which, in a certain way, was away from the other arts and their proposals. Modernism proved to be the present alternative to the colonial past, but, otherwise didn't seem worried with the social situation.

Nevertheless, behind the curtain of the Planalto stage of Niemeyer and Lucio Costa, brutalized by musicians and cinematographers, an architectonic activism, less spread but not less serene, emerges, considering, as the other arts, the moment as a rupture. In that way, an hidden goal to complement the modernism success is revealed, experimental activities which, ideologically, would be a part in one of the richest periods of the cultural history of Brazil, till the moment. Short but remarkable, Tropicalismo dominated in a certain way the world perception of Brazil. However, would Tropicalismo be a part in the architectonic practice?

Introdução.

*Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia*¹

A arquitectura possui um amplo domínio temático uma vez que se relaciona directamente com a realidade e suas componentes participativas. Como acólita ao processo evolutivo do Homem, a sua presença está sujeita a todas as épocas e actividades, e constantemente associada às artes. Desde, o início que a vontade de relacionar as duas matérias se manteve flagrante. Assim, a presente dissertação partiu desse primeiro interesse e de um segundo emergido da experiência de intercâmbio académico no Rio de Janeiro, cidade que vive de constantes contrariedades e profundas diferenças sociais. Pela sua envolvimento estimulante, a cidade carioca, gerou um forte interesse pela absorção e compreensão da cultura e arquitectura recorrentes do exótico universo brasileiro. Uma das personalidades mais marcantes durante a minha “viagem” pelo Brasil, foi o artista plástico Hélio Oiticica que abriu as portas para o estudo do Tropicalismo.²

Confrontada com um certo receio e até desconforto generalizado na discussão arquitectónica no âmbito da luta política e social de manifesto artístico do final dos anos 60, surge a curiosidade de um envolvimento teórico em torno desta relação. Surgiram, de imediato questões como: *Até que ponto estariam agora as artes e arquitectura a lutar pela mesma causa? Relativamente às artes, uma opositora ou uma aliada? Será que a arquitectura compreendida no período ditatorial brasileiro, assenta em pressupostos tropicalistas?*

O intervalo cronológico, considerado para este trabalho centra-se essencialmente no período da Ditadura Militar brasileira (1964-1985), com destaque no fatídico e, simultaneamente, criativo ano de 1968, como forma de criar um entendimento sobre o impacto do Manifesto Tropicalista decorrido no final da década de 60 no Brasil. Este limite temporal não é uma imposição rigorosa, uma vez que, apesar de querer constituir um momento de ruptura, o Tropicalismo não se encontra desligado de um contexto histórico anterior nem com repercussões futuras.

Optou-se por uma metodologia que pretende fazer uma inserção inicial no contexto histórico, debruçado sobre quatro trajectórias artísticas propositadamente separadas, ainda que não dissociadas, que, num segundo momento, permitirão reflectir sobre as práticas arquitectónicas apresentadas.

1 Primeiro verso de *Geléia Geral*, obra literária de Torquato Neto, interpretada por Gilberto Gil para o álbum *Panis et Circensis*.

2 A palavra “Tropicalismo” por si só, contraria a ideia deste impulso, uma vez que não houve uma motivação de criar um movimento mas, ao invés, uma vontade pulsante de agir perante um regime e sociedade castradores, um ponto de vista perante a situação brasileira, uma permanência experimental e nunca um conjunto de paradigmas definidores irredutíveis. A aplicação do “ismo” surge, possivelmente, de uma necessidade futura de denominação história, e embora, o seu uso esteja actualmente estabelecido, torna-se, de certa forma, pertinente. O termo seria de tal forma divulgado que os próprios tropicalistas o assumiriam nos seus discursos.

As artes plásticas, o teatro, o cinema e a música, viviam as mesmas consternações políticas e sociais terceiro-mundistas e ainda que sentissem necessidade de se expressarem de formas distintas o objectivo final era inevitavelmente o mesmo, uma luta pelo desenvolvimento e modernidade. Citando Caetano Veloso na sua biografia *Verdade Tropical*, "*Tudo era exacerbado pela instintiva repulsa à ditadura militar, o que unia uma aparente totalidade da classe artística em torno do objetivo comum de lhe fazer oposição.*". Contudo, no primeiro momento, considerou-se necessária uma divisão temática na análise de cada ocorrência, como forma de apresentar organizadamente obras que emergissem de um gosto colectivo pela experiência original como forma evolutiva, onde a regra não tinha lugar. Neste sentido, surgem criativos pertencentes à nossa contemporaneidade artística, ainda que mais ou menos divulgados, como: Hélio Oiticica (nas Artes Plásticas), José Celso Martinez Corrêa (no Teatro) e Glauber Rocha (no Cinema) e Caetano Veloso (na Música), entre outros. As obras destes, entre outros, artistas pretendem extrair uma significação dos pressupostos, por vezes contraditórios, que regiam as procuras tropicalistas e traçar o percurso das vanguardas construtivas da época.

Ainda que a literatura, tenha sido o ponto de partida para a criação do Tropicalismo; mais especificamente o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, e a obra *Panamérica* de José Agrippino de Paula de inspiradora motivação; supõe-se que, para esta análise, a sua exploração exacerbada seria entrar numa atmosfera meditativa que viria a afastar-se do âmbito arquitectónico. Neste sentido, esta disciplina será considerada mas não abordada profundamente. Ao longo da contextualização serão destacadas algumas obras literárias chave da primeira metade do século XX que serviram de influência directa para as criações tropicalistas, assim como o trabalho do revolucionário Torquato Neto, que inclusivamente ocasionou alguns títulos da dissertação. Assim, os quatro subcapítulos propostos são apresentados segundo produtos artísticos assimilados perante esta fundamental consciência literária.

Quanto à sua estrutura, a primeira parte da dissertação, inicia com um breve esclarecimento temático e político que contextualiza os seguintes subcapítulos referentes às artes plásticas, teatro, cinema e por fim a música. Esta ordem segue um propósito ideológico, já que a iniciativa por parte de Caetano Veloso, de finalmente creditar esta revolução cultural, se deveu à sua experiência pessoal anterior no âmbito do teatro e do cinema. Por sua vez, inserida nas artes plásticas *Tropicália*, obra de Hélio Oiticica (1967), inspira à denominação da canção homónima (1968) do músico.

Na segunda fase do trabalho, será feita uma análise arquitectónica que incidirá em duas diferentes escalas, uma de carácter individual e outra colectiva. As abordagens das duas ocorrências são significativamente distintas, mas consideram-se simultaneamente adequadas para uma percepção e reflexão mais clara das acções decorridas no período em estudo.

Na análise individual serão apresentados nove casos de estudo divididos desigualmente por três capítulos interseptados tanto pelo conteúdo teórico indiciado na primeira parte como com outras obras arquitectónicas que ajudam a complementar e reforçar ideias. O número de obras apresentadas e sua diversidade pretendem revelar o momento de experimentação artística que se viva na época. A organização das mesmas é feita da seguinte forma: quatro intervenções

em edifícios de uso público que programaticamente servem propósitos artísticos - de centro cultural e desportivo (SESC Pompéia), espaço de espectáculos (teatro Oficina, sujeito a duas intervenções) e de instalação museológica (Riposatevi); três intervenções de domínio privado que recuperam premissas da habitação autóctone cruzada com influências modernistas de forma mais ou menos intencional; e por fim duas construções que pretendem criar uma ruptura assumida com o Modernismo, sensíveis a preocupações contemporâneas de sustentabilidade e fascinados pelo, cada vez mais difundido, *high tech*.

O propósito colectivo debruça-se sobre a problemática, cada vez mais polémica, da favela carioca, da sua estética e do posicionamento dos arquitectos perante a sua adequação à cidade. Considerou-se preponderante destacar a intervenção de Carlos Nelson dos Santos em Brás de Pina como uma das mais satisfatórias urbanizações em favelas decorrida, apesar da instabilidade política vigente. Este último ponto, além da coincidência cronológica e de uma demonstração da crescente preocupação dos arquitectos por problemas de ordem social, revela-se importante para compreender a influência do espaço da favela na criação artística e reflectir a sua significação quando sujeito a uma intervenção eficaz.

Assim, este conjunto colectivo e individual pretende tornar-se uma amostra clara e diversificada que parece aspirar a um ideal de liberdade, num momento condicionado artística e socialmente. A actividade arquitectónica, nos anos 60, apesar de posicionada separadamente entre a praticabilidade (geração dos mestres) e a impossibilidade de actuação (geração dos jovens arquitectos), dava provas de uma consciência de afectação geral. No entanto, os membros da posição optimista tinham os seus momentos de exaltação criativa perante as acções levadas a cabo pelo regime, produzindo obras excepcionais, motivadas por acontecimentos presentes, e revistas num passado referencial. À semelhança das vanguardas não construtivas, a arquitectura, ainda que de uma forma gradual, também atravessou um momento de mudança, sensível ao momento mundialmente agitado.

Considera-se oportuno clarificar alguns termos aplicados ao longo do trabalho. O primeiro prende-se com a consideração do Brasil enquanto país do "terceiro-mundo" ou em condição de "subdesenvolvimento". O Brasil em análise, será um país sobretudo pertencente à segunda metade do século XX, momento em que o subdesenvolvimento seria uma realidade. Como sabemos, actualmente esta atribuição associativa encontra-se desactualizada. Como tal, o seu recurso frequente não pretende assumir um carácter de menosprezo ou discriminação, mas uma aproximação ao discurso tropicalista consciencioso, sem falsidades ou amenizações.

Com o mesmo grau de destaque, encontram-se os termos "vernacular", "primitivo" e "popular", que quando associados à arquitectura na sua relação com o meio, sempre que possível, foram substituídos pela noção de "autóctone", que por não ser directamente um sinónimo, oferece uma maior fidelidade ao objectivo tropicalista. Autóctone refere-se a uma forte ligação com a terra, que engloba tanto componentes e características naturais do meio como práticas tradicionais quotidianas e festivas inerentes ao mesmo. Vernacular, primitivo e popular, por sua vez, são entendidos, por alguns autores, como sinónimos, diferindo ligeiramente no seu étimo latino e na sua definição. O vocábulo vernacular possui um sentido particular associado ao

doméstico e aos escravos, podendo tornar-se mais próximo de “primitivo” enquanto entendido como “nativo”. Popular, nos dias de hoje, pode ter um sentido lato que em parte surgiu deste período, sendo relacionado tanto com o povo, o artesanato e a produção arcaica, como com a posterior apropriação para a arte Pop. Esses teriam uma significação de globalização artística: arte para o povo, maior acessibilidade, saída do museu, invasão quotidiana, seriam as ideias proclamadas, no entanto, tecnicamente em nada se referenciava a uma produção realizada pelo povo nas suas práticas tradicionais.

O universo tropicalista como visionário e poético, praticamente gerou uma gíria consequente à sua actividade muito motivada por artistas pensadores como Rogério Duarte e Torquato Neto, que inclusivamente criavam jogos lexicais quer poética quer graficamente. Neste sentido, ao longo do texto por vezes, surgem palavras recorrentes destes discursos. Entre as quais destaco a expressão de “miserabilismo” que se refere directamente à miséria, também entendida enquanto culto. Por sua vez, “novistas” refere-se a todas as propostas que por esse nome sejam sufixadas, como Cinema Novo, Pintura Nova, entre outras.

Por fim, a designação “Transa” pela qual o trabalho se intitula, também é um termo associado a múltiplas significações, entre as quais a referência directa que faz com o álbum homónimo de Caetano Veloso, realizado em Londres aquando o seu exílio, em 1972. Transa poderá associar-se, na sua origem, a uma transacção, troca, ligação que posteriormente seria associada à acção de carácter libidoso. Tanto pelo seu significado de fusão como pela componente sexual associada ao transe, que por sua vez se relaciona também com a actividade tropicalista, os jovens activistas vêem neste termo um vocábulo multirecursivo adaptado às diferentes vanguardas. Assim, José Celso Martinez Corrêa, recorre a esta palavra para denominar a acção/acontecimento do teatro, assim como Torquato Neto que, na sua poesia, proclama “MINHA TRANSA”³ aos quatro ventos. O álbum de Caetano Veloso, em si é também ele uma relação musical entre amigos brasileiros convidados a participar na criação deste, num momento em que o músico já pretendia regressar ao Brasil. Por essa mesma ordem de ideias este trabalho pretende ser uma transacção de acontecimentos baseados no transe tropicalista, que pretende explorar uma transição entre o Modernismo e o Tropicalismo no âmbito arquitectónico.

Em suma, o objectivo deste estudo prende-se com a compreensão das motivações e preocupações dos arquitectos da época, face à situação social, política e cultural instável em que se encontrava o país. Deste modo, esta procura será efectuada por uma tentativa de descobrir a existência ou não de características arquitectónicas que permitam assumir a presença de um universo tropical na Arquitectura Moderna brasileira, tal como foi verificado na literatura, música, artes plásticas, teatro e cinema.

3 NETO, Torquato; *Mais desfrute, curta* in Os últimos dias de paupéria, org. Waly Sailormoon, página 22.



1. Tropicália

"O Sr presidente da república deixou a Sede do Governo. Deixou a nação acéfala. (...) Não podemos permitir que o Brasil fique sem governo, abandonado. Sob a nossa responsabilidade, à população do Brasil, ao povo, à ordem, assim sendo... declaro vaga à presidência da república!"

Auro de Moura Andrade, 1964⁴



1964 - um súbito e inesperado golpe militar surge no Brasil. Motivado por uma aspiração de poder por parte de pequenos grupos militares espalhados por várias áreas do território brasileiro, tem como objectivo derrubar o mandato de João Goulard, conhecido por "Jango", então presidente do país. Sobretudo com o pretexto de este ser tendencialmente comunista e, aproveitando o descontentamento generalizado da população, as forças militares invadem o Rio de Janeiro a 1 de Abril, assumindo, por meio da força, o poder governamental.

Secretamente, o governo dos EUA parece ter uma acção de parceria preponderante no assumir desta autoridade, através da operação *Brother Sam*, uma tropa marítima e aérea capaz de atacar caso alguma tentativa de resistência adversária seja demonstrada. Vinda das Caraíbas correrá a costa brasileira parando nas cidades costeiras de maior importância política, apetrechada de armamento e pronta a agir. Ao saber da notícia, Jango, de "forma a evitar uma luta sangrenta", vai de avião para Rio Grande do Sul passando por Brasília sem qualquer depoimento no Palácio de Congressos. Esta situação leva Auro de Moura Andrade a falar para o país, anunciando a desistência de Goulard e proclamando a necessidade de uma nova presidência no governo brasileiro, agora abandonado. A *Brother Sam* não necessitou de ser posta em acção e os militares tomaram então o poder, fazendo deste, "o dia que durou 21 anos".⁵

Figura 3. Alunos da UNB ao receberem a notícia do golpe militar através do rádio (em primeiro plano Mario Balaban e em segundo plano Jorge Bodanzky), 1 de Abril de 1964.

Figura 2.(lado) Sexta-feira sangrenta, repressão violenta contra a cidadania, Rio de Janeiro, 21 de Junho de 1968.

4 Discurso de Auro de Moura Andrade ouvido através de: <<https://www.youtube.com/watch?v=hMbk3BcnzB8>> [10 de Março de 2015]

5 Informação consultada em: <<http://averdade.org.br/2012/09/a-operacao-brother-sam/>> [10 de Março de 2015].

O Brasil mantinha muitos problemas de ordem básica por resolver, o que não lhe permitia pertencer ao mundo desenvolvido. As favelas tinham cada vez maior ocupação nas cidades, sobretudo dada a destruição em massa dos cortiços, e a população descontente vivia numa constante esperança de melhores condições de vida. O samba desenvolvia-se neste contexto social, como forma de tornar a vida da população desfavorecida menos custosa, estando cada vez mais distante dos olhares intelectuais das elites. A separação social era cada vez mais notória territorial e culturalmente, uma vez que os comportamentos, gostos e crenças, eram dispares na hierarquia social. Nas classes mais altas, vivia-se uma desvalorização daquilo que correspondia à produção nacional. Carmen Miranda, a artista que mais longe tinha levado a imagem brasileira, era já considerada por todos americana e inadequada nos padrões estéticos agora considerados, estando longe dos olhares de veneração da população. O produto internacional, acessível somente pelas elites, tinha outro sabor e requinte, contagiando praticamente todas as artes. O teatro clássico do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) de peças conservadoras, despertava a atenção do público vestido de preto e branco. A arte aceita era somente para ser observável e a banda sonora urbana surgia no cantar do violão da Bossa Nova, da Zona Sul carioca. Esta rejeição levava à formação de uma micro sociedade regida por estereótipos e ideias pré-concebidas de “*bom gosto*”. Sentia-se, desta forma, a coexistência de dois mundos que se observavam constantemente mas impenetráveis um no outro. O primeiro consistia numa realidade emergente de luta pela sobrevivência que espiritualmente subsistia nas práticas populares; enquanto que o segundo abarcava uma quimera discriminatória onde imperava o gosto “apurado”. Esta última acabava por estar desenquadrada do próprio desenvolvimento tecnológico do Brasil que se mantinha bastante atrasado relativamente aos países de sua inspiração cultural, factor que lhe parecia ser indiferente.

O regime militar desde cedo começou a demonstrar a sua prepotência e intransigência, governando de forma autoritária. O descontentamento perante as novas demonstrações de poder, condição cultural e socialmente regressiva da sociedade brasileira, começaram a fazer-se sentir, sobretudo entre um grupo de jovens inquietos baianos. Pacificamente, prepararam uma resposta intelectual que pretendia demonstrar, um caminho para o desenvolvimento social, tecnológico, e artístico do país; ao invés de um mundo de imitação e falso desenvolvimento, assumidamente estratificado. Assim, entre 1964 e 1966 começa a sentir-se uma agitação cultural, entre os jovens artistas activistas, através da realização de exposições, espectáculos e debates: representações de resistência à Ditadura Militar. Entre outras surge a exposição *Opinião 65* cujo catálogo a justifica, nas palavras de Ceres Franco (seu organizador), como sendo, “*uma exposição de ruptura: Ruptura com uma arte do passado. O exemplo vitorioso da “pop art” americana e as realizações do novo-realismo europeu encontraram eco no jovem artista de vanguarda (...)*”⁶. Ceres encontra a necessidade desta exposição afirmando mesmo que nas suas últimas visitas ao Brasil se deparou com um progressivo número de jovens artistas brasileiros que “*trabalha com o mesmo entusiasmo e espírito de pesquisa que o jovem artista europeu*.”⁷. Na *Opinião 65*, jovens



Figura 4. Cartaz da exposição Opinião 65.

6 FRANCO, Ceres; Catálogo Exposição *Opinião 65*, MAM - Rio de Janeiro.

7 Idem.

de grupos paulistas ou cariocas não olharam às suas divergências conceptuais juntando-se, com vista num interesse comum: a mudança ideológica que assombrava e estagnava as artes na época.

A vanguarda modernista brasileira do início do séc. XX, seria o ponto de partida na formação do pensamento destes jovens que viriam a originar o Tropicalismo no final da década de 60. Oswald de Andrade (escritor e dramaturgo) e Tarsila do Amaral (pintora, desenhadora), criadores do Movimento Pau-Brasil seriam as principais inspirações.

"O movimento modernista está ligado a toda a vanguarda européia: futurismo, dadaísmo, surrealismo, e foi preciso que na Europa se descobrisse o nacionalismo para que no Brasil nos sentíssemos autorizados a fazer uma arte nacional - Movimento Pau-Brasil."

Rogério Duarte (designer gráfico)⁸



Figura 5. Ilustrações para o Manifesto Pau Brasil de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, 1925.

Assim, como inconsciente mentor ideológico (uma vez que o escritor morrera em 1954), Oswald de Andrade com o seu Manifesto Antropofágico (1928) e anterior Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), considerava que a atitude certa para o desenvolvimento basear-se-ia na regurgitação de pressupostos que estariam na origem da essência brasileira, transpondo-os para uma realidade presente: valorizar as origens e a partir destas evoluir.

"Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, Brasil tinha descoberto a felicidade."

Oswald de Andrade⁹

Partindo deste discurso, os tropicalistas pretendiam, assim, valorizar as suas raízes, sem entrarem numa nostalgia e "paternalismo"¹⁰ comum da sociedade de então, mantendo-se simultaneamente influenciados pelos acontecimentos internacionais. Para conseguirem o produto criado, a estratégia basear-se-ia na verdade, assumindo conscienciosamente as evidentes carências do país, através do recurso a meios simples e económicos. Apesar desta lucidez por parte dos artistas o subdesenvolvimento seria apenas o meio (não pretendendo deixarem-se influenciar por este), cujo fim seria o seu término.

8 DUARTE, Rogério; *momentos do movimento in Tropicais*, página 146.

9 ANDRADE, Oswald de; *Manifesto Antropofágico* in *Revista de Antropofagia*, ano I, nº 1, Maio de 1928.

10 Esta expressão frequentemente usada por Hélio Oiticica, sobretudo no seu texto *Brasil Diarréia*, referia-se muito provavelmente à postura que a sociedade brasileira da altura tomava de si mesma, enquanto vítima de um conjunto de situações que conferiam, ao país, o rótulo de subdesenvolvido. Os tropicalistas pretendiam assumir outra posição, olhar para este subdesenvolvimento de forma consciente e, a partir da sua evidência, partir para o desenvolvimento.

"A essência do Tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. (...) Era a própria inteligência brasileira se manifestando num momento de consciência, de lucidez e de paixão por esse país."

Rogério Duarte¹¹

Sendo assim resumido como uma criação que incluía simultaneamente o pensamento popular e o erudito, segundo Rogério Duarte, o Tropicalismo apenas surgiria com a mudança de Caetano Veloso de Santo Amaro (Bahia) para o Rio de Janeiro, momento que tornaria possível o cruzamento das duas realidades: a inerente vivência nordestina com a experiência urbana receptiva ao modernismo.

"O Tropicalismo só toma corpo quando duas forças se encontram e oferecem seus aparatos, suas ferramentas para a elaboração de um projeto maior. Quando Caetano chega ao Rio, ele é provinciano, cantando aquelas músicas líricas, um pouco numa linha apolínea, lúdica, João Gilbertiana, há um certo contato com o Rio, com a violência, o choque da modernidade que vai produzir essa resposta síntese, dialeticamente ultrapassando a contradição que havia até então entre arte maior e menor, surgindo essa proposta revolucionária que rompe essa hierarquia."

Rogério Duarte¹²

O ano de 1967, demonstra ser a rampa de lançamento da verdadeira revolução cultural, sendo este o ano apontado para o início do Tropicalismo. Alguns autores acreditam que esta revolução surgiu com a exposição *Nova Objectividade Brasileira* no MAM (Rio de Janeiro), onde Hélio Oiticica expõe a sua obra *Tropicália*, pela primeira vez; outros apontam para o III Festival de MPB da Record onde Caetano Veloso canta a sua primeira canção tropicalista *Alegria, Alegria* e Gilberto Gil com os Mutantes, *Domingo no Parque*; com as suas roupas largas e coloridas, que em nada respondiam às exigências indumentárias do programa, ainda dominado pela Bossa Nova e juventude *"Esquerdofrênica"*¹³. Neste mesmo ano é lançado o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, símbolo do Cinema Novo; e estreia *O Rei da Vela* no Teatro Oficina, encenado por José Celso Martinez Corrêa, com o texto do escritor e dramaturgo modernista Oswald de Andrade, obra esta polêmica e especialmente importante no contexto da revolução do teatro brasileiro.¹⁴

No entanto, esta motivação juvenil brasileira surge contextualizada com uma idêntica de abrangência mundial, originada anos antes nos Estados Unidos e, mais tarde, contagiando a Europa, sobretudo França, com o famoso Maio de 68. Deste modo, os anos 60 foram determinantes na movimentação de grupos jovens que pretendiam explorar todos os limites atingíveis: vivenciar o conturbado mundo das drogas, desmistificar a sexualidade, questionar a

11 DUARTE, Rogério; *Tropicaos*, página 137.

12 DUARTE, Rogério; *momentos do movimento* in *Tropicaos*, página 146.

13 "Esquerdofrênica" refere-se aos estudantes de esquerda que se mantinham resistentes à mudança. CARDOSO, Ivan; *Torquato Neto, o Anjo Torto da Tropicália*, 1992.

14 BERENSTEIN, Jacques Paola; *Estética da Ginga: a Arquitetura das Favelas através da Obra de Hélio Oiticica*, página 17.

existência, alterar os comportamentos, intervir politicamente, reformular conceitos, interagir com a arte, repudiar a estagnação, romper o quotidiano, experimentar e ser experimentado, gerar a mudança, produzir o novo a partir do desconsiderado e; com isto, criar uma luta intelectualizada capaz de gerar uma ruptura histórica. Começou a surgir a necessidade de verbalizar este universo académico criativamente reivindicativo de carácter cada vez mais global, impulsionado pelo rock. Assim sendo, pela primeira vez, foi conhecido o termo *"The CounterCulture"* ("Contracultura"), pelo sociólogo norte americano Theodore Roszak, num artigo com o mesmo nome, publicado a 25 de Março de 1968.¹⁵ Neste universo surgem, no entanto, dois diferentes grupos: os hippies de carácter mais introspectivo, que acabaram por se isolar nas suas domes, indiferentes às ideias capitalistas de consumo; e os *New Left* que se caracterizavam por ser activistas políticos que pretendiam mudar a sociedade numa luta pela justiça. É importante pensar que a razão para esta geração ser, geralmente, intelectual, prende-se com o facto de, neste período, ter surgido uma forte adesão à Universidade. Deste modo, os meios dos quais faziam recurso, passavam por manifestações artísticas que pretendiam dissolver estereótipos e lutar pela liberdade social e cultural, projectando o desenvolvimento do país.

"(...) a contracultura é uma postura libertária radical e que, no plano da estética, significa que você deve criar sem nenhum limite, sem nenhum condicionamento, sem nenhum freio."

Rogério Sganzerla (cineasta)¹⁶

"[a contracultura] Tratava-se de pensar a relação entre arte e sociedade renovando totalmente as linguagens, as poéticas e propondo o modo de fazer, aquilo que chamei de modo de construir, modo de formar, como sendo o cerne das questões." "hibridismo cultural" "momento de descondicionalismo da arte"

Celso Favaretto (músico)¹⁷

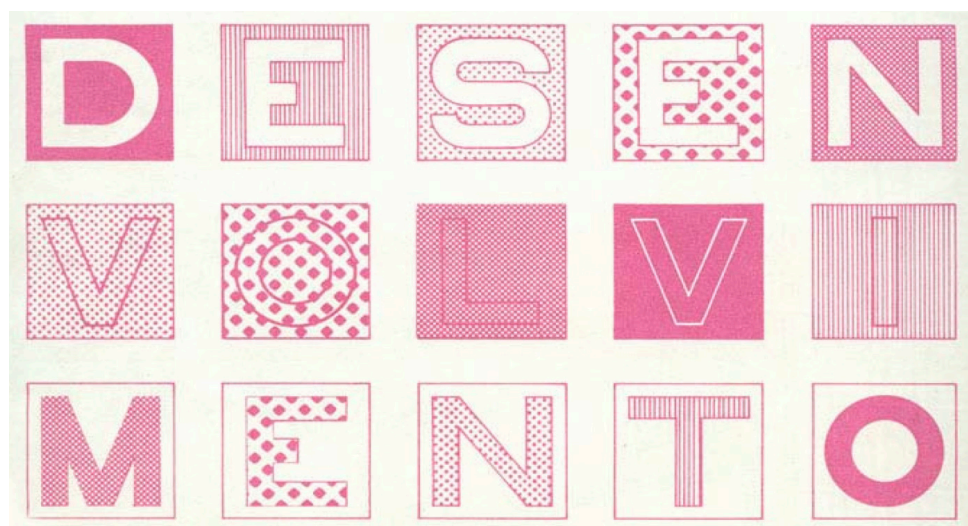


Figura 6. Trabalho de Rogério Duarte, apresentado na revista Navilouca, 1974.

¹⁵ ROSZAK, Theodore; *The Counter-culture in The nation*, 25 Março 1968.

¹⁶ SGANZERLA, Rogério; *Tropicalismo e Contracultura: arte engajada/ arte alienada* (Rogério Sganzerla) in *A Forma da Festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, org. Sylvia Helena Cyntrão.

¹⁷ FAVARETTO, Celso; *Tropicalismo e Contracultura: arte engajada/ arte alienada* (Celso Favaretto) in *A Forma da Festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, org. Sylvia Helena Cyntrão.

Por sua vez, os tropicalistas seriam, aparentemente, um grupo hippie que agia segundo os comportamentos da *New Left*, num país antinacionalista absorvido pela “hipocrisia” social. A sua receita para o desenvolvimento parecia infalível e absolutamente indispensável, dado o descontentamento intelectual e artístico do país e o seu atraso material e tecnológico. Era uma geração que pretendia uma revolução total, uma mudança de atitude que, ainda que pudesse ser de forma inconsciente, objectivava uma restituição da ética numa sociedade moralmente desfigurada e marcadamente estratificada.

O Tropicalismo, baseado na literatura, embora talvez mais reconhecido pela revolução musical contagiou também outros campos artísticos, entre eles: as artes plásticas, o teatro e o cinema. Este teve o seu ponto mais alto em 1968, sob a forma das mais variadas manifestações, passeatas, exposições, espectáculos, concertos; nem sempre aceites pela população que, ainda conservadora, por vezes, mantinha-se renitente às novas demonstrações artísticas realizadas grande parte das vezes, como anteriormente referido, com escassos recursos e meios deficitários, idolatrando o que seria, anteriormente, considerado de “*mau gosto*”.

Ainda que com profunda força e entusiasmo por parte dos seus jovens criadores, o Tropicalismo, não perdurou por muito tempo, terminando em 1969, devido à intervenção da repressão e censura militar. Alguns artistas foram presos e torturados, como Rogério Duarte; outros tiveram que se exilar noutros países, como Caetano Veloso e Gilberto Gil (ambos foram para Londres); enquanto que outros chegaram, como Torquato Neto, a cometer suicídio (em 1972). No entanto, todos tinham algo em comum: a incapacidade de viver quebrando as suas próprias crenças nem que esse facto implicasse o abandono do país ou até a própria morte.

“Somos filhos de uma geração que lutou entre si para definir o mundo de nosso tempo. Recebemos de herança um pacote, muito bem embrulhado para presente. Dentro dele uma pomba branca e uma granada. Recusamos os dois. Preferimos o próprio mundo e suas contradições reais. Preferimos o perigo da realidade. “Vivemos num tempo de guerra”. Em tempo de guerra não se dá presentes, nem há tempo para se adotar símbolos esvaziados. Queremos saber e aos poucos descobrimos os significados da guerra. Construimos os nossos próprios símbolos a partir desses significados.”

Flávio império (arquitecto e cenógrafo)¹⁸

18 IMPÉRIO, Flávio; *Cenografia*, 1965, consultado em: <www.flavioimperio.com.br> [15 de Julho de 2015].



Figura 7. "Universidade para o povo": alunos da PUC-Rio na passeata dos Cem Mil, Rio de Janeiro, 26 de Junho de 1968.

"(...) quando falo de Tropicalismo, sempre digo que não é um movimento, é a própria arte brasileira".

Rogério Duarte¹⁹

19 DUARTE, Rogério; *Tropicaos*, página 137.



1.1. Artes Plásticas

Em 1967, no MAM (Rio de Janeiro), foi organizada uma exposição intitulada de *Nova Objetividade Brasileira*, onde, pela primeira vez, foi apresentada a obra *Tropicália* do artista Hélio Oiticica. Esta obra seria fruto de uma contradição, uma vez que constituiria uma delimitação espacial dentro de um espaço já por si delimitado (espaço na qual se inseria); mas, por outro lado, de uma grande liberdade funcional e performativa. Este "espaço-favela"²⁰ consistia num percurso multisensorial que incluía elementos vegetais e animais assim como objectos de uso quotidiano, com os quais se poderia interagir aquando os trajectos deambulatórios pela obra. Esta sucessão de espaços aquando trazida para o museu tornara-se um objecto de profunda estranheza ainda que de uma nostalgia vivencial inexplicável. Nada daquilo seria considerado belo, no entanto, seria estranhamente familiar. Por outro lado, soava perversamente crítico. Mas afinal por que um ambiente quotidiano seria digno de uma galeria? Qual a significação de tudo aquilo?

O intuito era claro: a objectivação do Brasil no próprio Brasil, que se fazia esquecido das suas raízes culturais, valorada pela acção espontânea na obra vivida. A imprescindibilidade da crítica através da interrogação inquieta dos valores éticos e estéticos, conseguida pela representação de uma realidade desprovida de preconceitos. O comportamento era agora uma nova deferência na arte e, vestir, tocar, percorrer, penetrar, sentir, eram os verbos admissíveis. As cores, as texturas, as transparências e opacidades, os padrões, a luz, os cheios e os vazios, contribuíam para toda esta nova caminhada por um país intelectualmente descaracterizado. Havia agora a captação da quarta dimensão, definida como tempo, capaz de gerar uma percepção real do espaço, até então desvalorizada. Nesta dimensão, no limiar do desafio arquitectónico, a exploração absoluta dos sentidos seria a máxima da experiência espacial, sendo que, idealmente, não se verificasse de forma consciente mas que consistisse num despretenso produto da consequência. A liberdade total dos sentidos através de uma corporalidade inerente na relação obra/sujeito. O observador seria agora participante e a obra passaria de estática a volúvel. A polémica estava lançada e as portas para um novo caminho, nas artes plásticas brasileiras, abertas. O universo tropical, pretendia assim dominar o mundo artístico e "*dissecar as tripas dessa diarreia*"²¹ em que o Brasil se transformara.

Figuras 9 e 10. Hans Haudenschild - Duas faces do "cubo" da *Nova Objetividade Brasileira*, 1967.



Figura 8. (lado) - *Roda dos prazeres*, Lygia Pape, 1968

20 Ideia sugerida em JACQUES, Paola Berenstein; *A Estética da Ginga: A Arquitectura das favelas a partir da obra de Hélio Oiticica*, página 27.

21 OITICICA, Hélio; *Brasil Diarreia*, Rio de Janeiro: 5-10 de Fevereiro de 1970.



Figuras 11 e 12. *Tropicália*, Hélio Oiticica, *Nova Objetividade Brasileira*, MAM, Rio de Janeiro, 1967.

Recuando à década de 50, as artes brasileiras dividiam-se em dois grupos artísticos distintos que consistiam no paulista *Ruptura* e no grupo carioca *Frente*, sendo o primeiro liderado por Waldemar Cordeiro e o segundo por Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Como seria de prever, os dois grupos adoptavam aspectos formais distintos. O grupo *Ruptura* era caracterizado, sobretudo, pelo rigor geométrico das suas produções (inspirados inicialmente por artistas concretos suíços e alemães), parecendo temer uma relação directa entre o universo artístico e a esfera política. O grupo carioca, por sua vez, distinguia-se pela sua intuição, poesia e subjectividade, mantendo um claro vínculo social e uma atitude de activismo político constante. Apesar das suas divergências, ambos os grupos, demonstravam uma vontade de reestruturar os ideais da arte, conferindo-lhe uma nova significação. Sobretudo na pintura, os estereótipos começavam a ser quebrados com a introdução de relevos, que iam além da captação em duas dimensões, até então, inquestionáveis nesta. Como que, detentora de uma vontade própria, a arte, agora, parecia querer ser tocada e transformada na sua génese, extravasando os seus próprios limites físicos, defrontando consciências e chocando a cada nova manifestação. Em alguns casos, visionava querer apoderar-se de uma espacialidade que dizia exclusivamente respeito à arquitectura, insistindo em romper com a tradicionalidade formal e conceptual, até então, conferida à obra de arte.²²

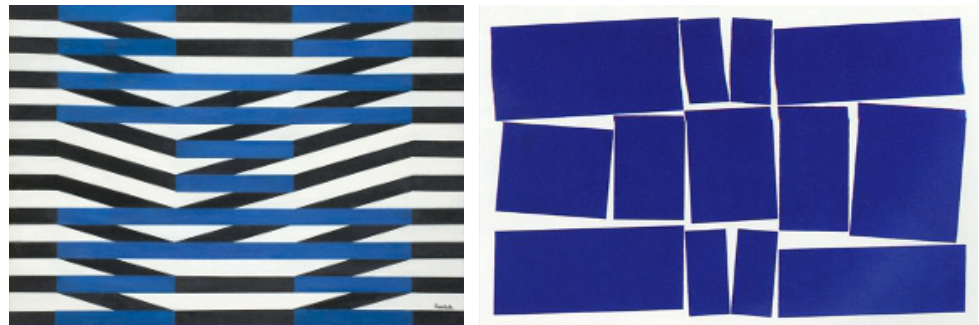
Em 1956, os dois grupos realizaram juntos uma exposição em São Paulo: manifestação máxima do concretismo brasileiro, ainda que conceptualmente dividida pelas duas diferentes

²² JACQUES, Paola Berenstein; *A Estética da Ginga: A Arquitectura das favelas a partir da obra de Hélio Oiticica*, página 57.

posições. Três anos mais tarde, temendo algumas tendências paulistas, surge o manifesto *Neoconcreto*²³, no Rio de Janeiro, que vem a criticar a excessiva racionalidade da arte concreta e defende a espontaneidade e liberdade na criação artística, aproximando-se daquilo que seria a procura de uma identidade tropical, sobretudo a nível cromático, ideológico e iconográfico.²⁴

Figura 13. Sem Título, óleo sobre madeira (48 x 67cm), Luiz Sacilotto (grupo paulista), anos 1950.

Figura 14. *Metaesquema*, guache sobre papel, Hélio Oiticica (grupo carioca), 1958.



Os manifestos dos dois grupos não se destinavam apenas ao universo das artes plásticas mas abrangiam diversas áreas, estando inclusivamente, muito associados às vanguardas construtivas. Partilhando voluntariamente os mesmos espaços, artistas das mais diversas áreas, reuniam-se em intensas tertúlias que visavam a discussão e acordo destes novos pensamentos. No caso paulista, muitas vezes, o espaço de reunião era, frequentemente, um atelier de arquitectura formado por três arquitectos, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio império, que se vêm a demonstrar activistas ímpares na luta por um novo modelo de habitação que acreditavam ser mais adaptado à condição brasileira, socialmente mais justo e verdadeiro (que será referido mais tarde).²⁵ Com maior ou menor liberalidade ambas as vanguardas (carioca e paulista, respectivamente) aspiravam ao desenvolvimento e inclusão do Brasil nas rotas artísticas mundiais.

O ano de 1964, marcou o fim do movimento *Neoconcreto*, o golpe de militar (anteriormente referido) e, concomitantemente, a mudança de Hélio Oiticica, residente na Zona Sul do Rio de Janeiro, para a favela da Mangueira. Nesse mesmo ano, o pai do artista faleceu, facto que influenciou o seu comportamento e, consequentemente, a sua forma de pensar a arte. A anulação das “*barreiras da cultura burquesa*” que, de certa forma, lhe eram inerentes²⁶, assim como a alteração dos seus modelos éticos e vivenciais, suscitou novos estímulos criativos na produção artística, propulsionados por dois redescobertos fascínios do artista: o samba e a clandestinidade. Convivendo diariamente na favela, Oiticica, inebriado pelos movimentos corporais da dança, obcecado pelo ritmo do samba e pela genuinidade do povo brasileiro, tanto nas suas vivências quotidianas como no obscuro mundo da marginalidade, pretendia criar uma relação franca entre a obra de arte e o corpo. Na sua actividade havia uma clara consciência da

23 Ao qual pertencem, entre outros, os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark, que se vêm a demonstrar figuras incontornáveis para a redefinição das artes plásticas brasileiras.

24 JACQUES, Paola Berenstein; *A Estética da Ginga: A Arquitectura das favelas a partir da obra de Hélio Oiticica*, página 57.

25 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*.

26 JACQUES, Paola Berenstein; *A Estética da Ginga: A Arquitectura das favelas a partir da obra de Hélio Oiticica*, página 27.

realidade do morro. A marginalidade era representada por algumas gravações de performance em que Hélio parece desejar (e até mesmo idolatrar) a arma que possui na sua mão, ao som de alarmantes ambulâncias acompanhadas pelo relato de um trágico acidente rodoviário (num cenário pouco iluminado a preto e laranja). Com igual fascínio pela realidade transgressora da favela, as impressões que este produziu com o slogan *"Seja marginal, seja herói"*, sob fundo vermelho, acompanhadas de uma representação do corpo inanimado do seu amigo Cara de Cavalo (um bandido muito procurado pela polícia, consequentemente morto por esta), remetiam para esta vivência plena do artista na sua nova casa. O que se verificaria, neste caso, seria a quebra do medo interdito em prol da criação de um objecto de adoração.²⁷



Figura 15. Imagem de Hélio Oiticica retirada do vídeo *H.O.*, Ivan Cardoso, 1979.

Figura 16. Estandarte *Seja marginal Seja herói*, Hélio Oiticica, 1968.

O samba, por sua vez, teve o seu lugar de destaque, sobretudo com a criação dos *parangolés*, vestimenta constituída por panos e, por vezes, materiais plastificados, pensados como obra em movimento, na sua relação directa com utilizador. Os *parangolés* fariam parte de uma demonstração singular ou colectiva que tinha como objectivo o experimentar e o ser experimentado; a total absorção de obra tornando-a parte integrante do corpo, como de um membro se tratasse. Através da dança produzida pelo sambista, era criado um efeito visual capaz de valorar o todo, constituindo uma peça de arte tão bela como uma pintura ou escultura. A arte poderia, deste modo, extravasar o espaço da galeria e seguir para a rua num manifesto puro e modesto que não escolheria estrato social nem condição racial.

"O parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo para ser exibida, a experiência da pessoa que veste, da pessoa que está fora vendo a outra vestir e outras que vestem simultaneamente a coisa, são experiências simultâneas, são multi-experiências. Não se trata assim, do corpo como suporte da obra mas pelo contrário, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo a incorporação."

Hélio Oiticica²⁸

O objectivo seria, assim, a livre expressão que via no inesperado, o produto da criação artística. Vários criativos vestiram o *parangolé* de Hélio Oiticica, por vezes, como forma de manifesto e participação na luta tropicalista, entre eles: Caetano Veloso e Torquato Neto. Na

27 WISNIK, Guilherme; *Conferência Brasília 1957-1980: Arquitetura e Artes em Confronto*, 27 de Março de 2014, Porto.

28 Citação retirada do filme *H. O.*, de Ivan Cardoso, 1979.

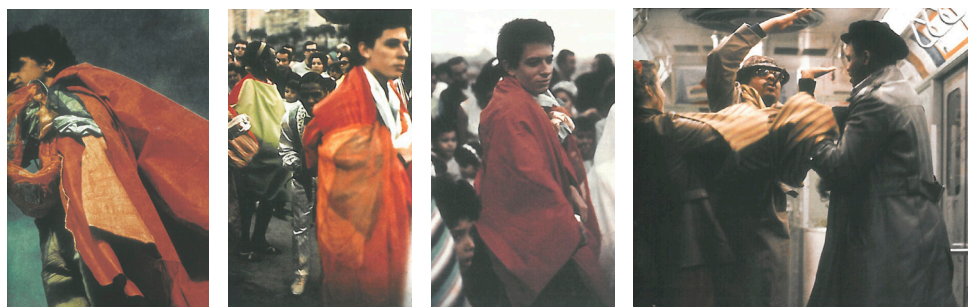
demonstração artística *Apocalipopótese*, organizada por este e pelo designer gráfico Rogério Duarte, em 1968, pessoas anónimas e artistas juntaram-se numa manifestação “incorporando” as inusitadas vestimentas (entre outras manifestações) como forma de apoio à livre expressão artística e, consequente ao direito à cultura. No entanto, a primeira apresentação pública do *Parangolé* teria ocorrido três anos antes, na mostra *Opinião 65*, no MAM (Rio de Janeiro).²⁹ Este artifício seria assim, nas palavras de Oiticica “a semente, se bem que ainda num plano de idéias universalista da conceituação da Nova objetividade e da Tropicália”.³⁰

Figura 17. Caetano Veloso com o *parangolé P4 capa 1*, Hélio Oiticica.

Figura 18 e 19.

Apocalipopótese, 1968: pessoas a usar o *parangolés*; Torquato Neto com o *parangolé P4 capa 1*.

Figura 20. *Parangolé capa 30*, metro de Nova Iorque, 1972.



A *Opinião 65*, foi uma amostra idealizada por Jean Boghici (proprietário da Galeria Relevo, no Rio de Janeiro) e coordenada pela crítica de arte Ceres Franco (na altura, residente em Paris), que englobou um conjunto de eventos e manifestações, ocorridos entre 12 de Agosto e 12 de Setembro de 1965, no MAM (Rio de Janeiro). Esta denominação foi possivelmente motivada por aquela que seria considerada a primeira exibição cultural pós golpe militar - *Opinião* - um espectáculo realizado na sede do teatro Arena na cidade carioca pelo grupo homónimo (em Dezembro de 1964).³¹ O carácter de protesto e crítica social e política do teatro musical, eventualmente despertara o espírito inquieto dos jovens artistas plásticos brasileiros, que, posteriormente, dariam provas que estavam dispostos a questionar antigos pressupostos e lançar novas propostas na conceptualização artística, tal como ocorria na Europa.

“Algo de novo se passa no domínio das artes plásticas, e esse carácter novo se pronuncia no próprio título da amostra: os pintores voltaram a opinar! Isso é fundamental!” Ferreira Gullar³²

A *Opinião 65* reavivou as discussões paulistas, surgindo um evento, no mesmo ano, centrado na problemática do novo realismo, num sentido de continuidade com as indagações cariocas sobre o papel e carácter do Brasil nas artes plásticas. De seu nome, *Proposta 65*³³,

29 Os *parangolés* de Hélio Oiticica, foram as obras de maior destaque nesta mostra. Dado o seu carácter performativo, e por isso constituindo um perigo para as outras obras em exposição, a performance foi realizada nos jardins do MAM, com a participação do próprio artista e de membros da escola de samba “*Estação Primeira da Mangueira*”.

30 JACQUES, Paola Berenstein; *A Estética da Ginga: A Arquitectura das favelas a partir da obra de Hélio Oiticica*, página 78.

31 *Opinião*

32 Citação retirada de: <<http://vanguarda1960.blogspot.pt/2009/05/opinioao-65.html>> [20 de Abril de 2015]

33 A *Proposta 65* foi realizada em Dezembro de 1965, coordenada por Waldemar Cordeiro.

pretendia conceptualizar o realismo a partir das premissas: exposição artística + consciência política. Englobando o *Pop*, o *Concretismo* e até mesmo o *Neoconcretismo*, poder-se-ia também considerar que abria uma nova porta para a introdução do design gráfico como área digna de estudo e reflexão, através da colocação intencional de trabalhos publicitários entre as obras apresentadas na exposição. A partir deste manifesto, abre-se uma crítica ao abstraccionismo-concretismo que imperava nos anos 50, para além da já referida procura pelo realismo, na arte paulista. Sediados no escritório de Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, três arquitectos paulistas recém formados (na FAU-USP), artistas e arquitectos discutiam questões apoiadas em crenças políticas, não tirando validade a qualquer intervenção, e por essa razão, não condicionando caminhos para aquela que seria a nova pintura. A arte Pop mostrava-se agora uma clara influência, pela alargada amplitude de técnicas compositivas, pelo carácter quase “*publicitário*” que as obras possuíam. Assim sendo, o limite compositivo dependeria da capacidade de experimentação do seu autor, dispondo estes das mais diversas técnicas e materiais que, associados ao desenho originassem um produto final satisfatório. Esta pintura caracterizava-se por ser “*grossa*”, altamente denunciante da precariedade de meios e de recursos, inerentes à condição brasileira da época, alvo de constante crítica dos próprios artistas.³⁴

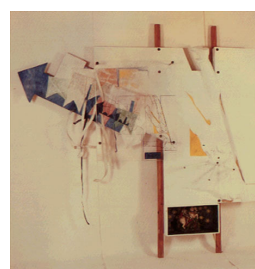


Figura 21. *Pena que ela seja uma Puta* (130x90cm), Flávio Império, 1966

Figura 22. *A Morte de Marighela* (220x280cm), Ícaro II e São Jorge foram títulos adaptados à censura, Sérgio Ferro, 1970.

“A nova pintura arma-se de todos os instrumentos disponíveis, (...) importa, empresta, rouba e cria o seu vocabulário com a liberdade indispensável para o reexame profundo que efetua”.

Sérgio Ferro³⁵

A angústia que dominava o país, o subdesenvolvimento inerente ao mesmo e a falsa sociedade que o ignorava assim como a situação política fragilizada pelo constante choque entre esquerda e direita, foram os temas que motivaram uma reforma ao nível da pintura. À semelhança do que acontecia noutras trajectórias artísticas brasileiras do mesmo período, denominou-se de Pintura Nova.³⁶

No seguimento da constatação da experiência sensorial na obra de Oiticica e, uma vez anteriormente, aludida a tão polémica *Tropicália*³⁷ (que mais tarde será retomada) de 1967, torna-se imprescindível referir os *penetráveis*, dos quais esta e Éden são exemplos máximos. Os *penetráveis* resumiam-se assim, a labirintos de exploração espacial e sensorial que recorriam a aspectos fulcrais no estudo e identificação estética de Oiticica, baseados conceptualmente em pressupostos como a domesticação da vida pública³⁸ e a aplicação da proposta ambiental. Neste seguimento, a obra tornar-se-ia uma sucessão de percursos híbridos do ponto de vista dos usos

34 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*.

35 Idem, página 55.

36 *Pintura Nova*, é o nome dado por Sérgio Ferro, ao projecto que ele próprio começa a elaborar, enquanto professor de História de Arte na FAU-USP. Idem, páginas 54 - 56.

37 A obra poderá estar na origem da própria nomeação da revolta cultural de 1968, uma vez que seria anterior à própria designação da música homónima de Caetano Veloso (1968).

38 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura na virada dos anos 60*, página 4

e das sensações. Tudo era permissível nestas representações íntimas trazidas ao espaço público. Contudo, do ponto de vista da funcionalidade espacial, não permitiriam mais que “*experiências de explícita e provocativa improdutividade pública*”³⁹, contrariamente à não-representação em que, perante um contexto doméstico real, o espaço se destinaria a servir utilidades reais associadas às indispensáveis acções quotidianas. Em *Tropicália*, no entanto, é sentida uma negação da prática rotineira em prol de uma total liberdade comportamental. Ser livre a partir das “*amarras*” quotidianas, evoluir a partir do subdesenvolvido: as constantes contradições que construíram a luta brasileira do final da década de 60, que hoje conhecemos como Tropicalismo.

Do ponto de vista da proposta ambiental, o artista é claro na sua apropriação do universo tropical, incluindo, em *Tropicália* e *Éden*, um somatório de objectos representativos das raízes brasileiras, que até então pareciam ser indiferentes à sensibilidade das vanguardas nacionais. Assim sendo, na primeira obra, surge uma vontade sensível de incluir objectos de natureza vegetal e até mesmo, animal (uma arara) que, para além de desenvolverem a noção de obra-viva, produziam uma crítica fugaz à ideologia das massas de então. Entre estes objectos surgiam outros de carácter doméstico, como uma televisão, que aguçava a aspereza da crítica, com o choque permanente das realidades em confronto, assumindo uma sociedade regida pelo consumo.

Figura 23. Planta Éden, Hélio Oiticica, 1968-69.

Figuras 24-27. Hélio Oiticica, *Whitechapel Art Gallery*, Londres, 1969:

Figura 24. pessoas numa célula dos *Ninhos* em *Éden*;

Figura 25. *B55 Bólide* área 2, em *Éden*;

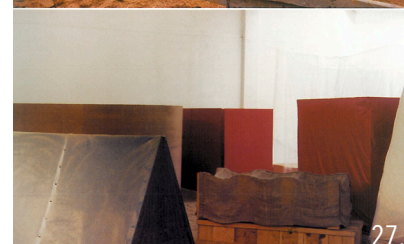
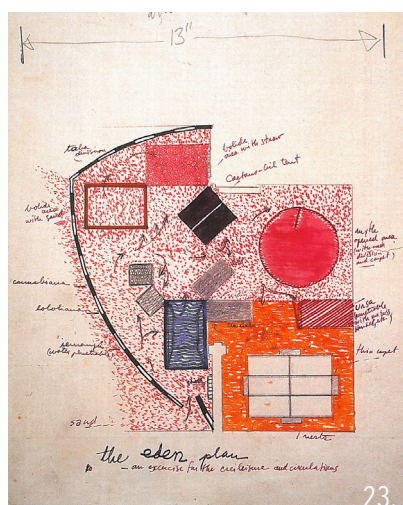
Figura 26. *Bóldes* e *paragolés*;

Figura 27. *Penetráveis* e *B57 Cama-bólide* 1.

“Ao entrar no penetrável principal, após passar por diversas experiências táteis-sensoriais, abertas ao participante que cria aí o seu sentido imagético através delas, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois é ela mais ativa que o seu criador sensorial.”

Hélio Oiticica⁴⁰

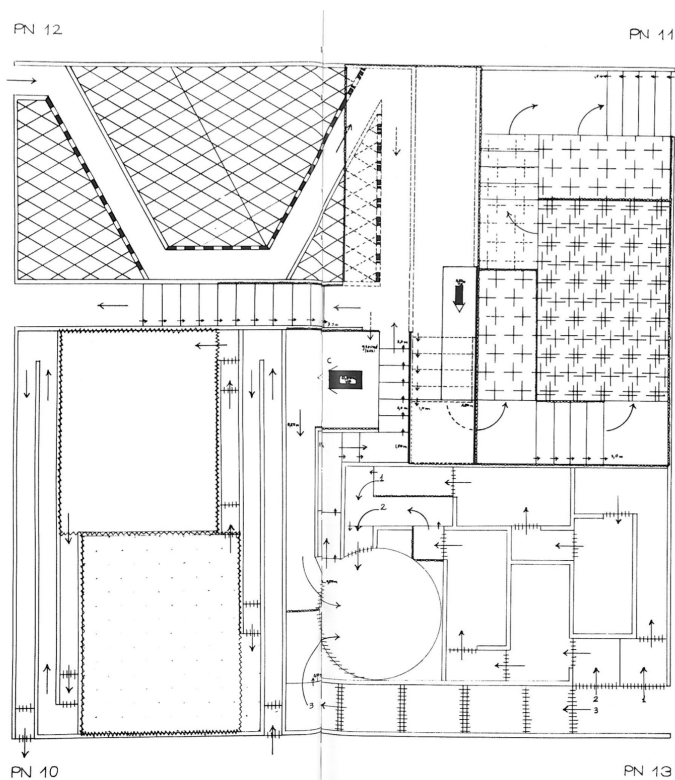
A televisão é assim, assumida como um objecto voraz que consome o espectador aquando do seu encontro. Enquanto “*organismo-vivo*”, a arte caminhava, inegavelmente, para a ideia criadora do não-objecto, rejeitando quaisquer limites na denominação da sua produção.



39 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura na virada dos anos 60*, página 4

40 FINO, Cristina; et al, *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*, org. Carlos Basualdo, página 138.

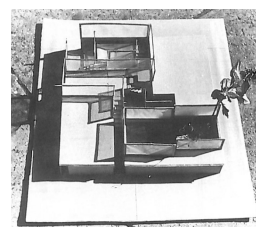
Éden, obra de Oiticica de 1969 (exposta na WhiteChapel Gallery, Londres), representava um forte exemplo na área dos projectos ambientais, caracterizando-se pela fusão de anteriores experiências do artista. Em gesto de descoberta, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés* e *Ninhos*, anteriormente experimentados de forma individual, seriam aqui submetidos a um processo de vivência colectiva.



28.



29.



30.

Figura 28. Planta construtiva, projecto *Subterranean Tropicália: Penetráveis PN 10, 11, 12 e 13*, Hélio Oiticica, Nova Iorque, 1971; Figuras 29 e 30. maquetes (1º e 2º piso respectivamente), projecto *Subterranean Tropicália: Penetráveis PN 10, 11, 12 e 13*, Hélio Oiticica, Nova Iorque, 1971.

Os esforços, para atingir o campo da arquitectura e até mesmo do urbanismo, eram notórios através da experiência máxima do desenho espacial, exploração da escala e preocupações pela vivência do mesmo. No entanto, e apesar dos percursos ideológicos e condições de acção serem por vezes, distintos, haveria uma diferenciação que alteraria os propósitos das áreas em discussão: as artes plásticas pretendiam atingir o maior nível de liberdade possível, do ponto de vista da ocupação, enquanto que, na arquitectura, a preocupação pela validação dos espaços através dos usos, revela-se uma consequência irrevogável à sua existência.

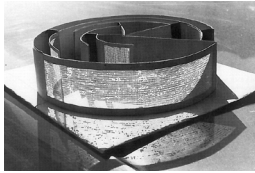
Deste modo, há uma forte mudança na consciência da própria produção artística em que, a obra não seria mais considerada um objecto mas sim uma vivência. O artista deixa de ser um simples criador da obra estática⁴¹ para passar a ser o instituidor de um ensaio de práticas inerentes à descoberta e à "incorporação"⁴². Os pressupostos simples e gerais estariam associados à condição de obra inacabada que proporcionaria novas adaptações e reflexões constantes destas experiências tropicais. Por esse motivo, Oiticica, repensa, de forma insistente, as questões levantadas em *Tropicália* e realiza, anos mais tarde (1971, já em Nova Iorque), o

41 Entenda-se a denominação de estática como um modo de assumir que a obra não produz estímulos, no espectador, do ponto de vista do movimento e da experiência vivencial (mas apenas estímulos visuais).

42 Generalização linguística que Hélio usa para resumir a experiência na produção artística, anteriormente citada.

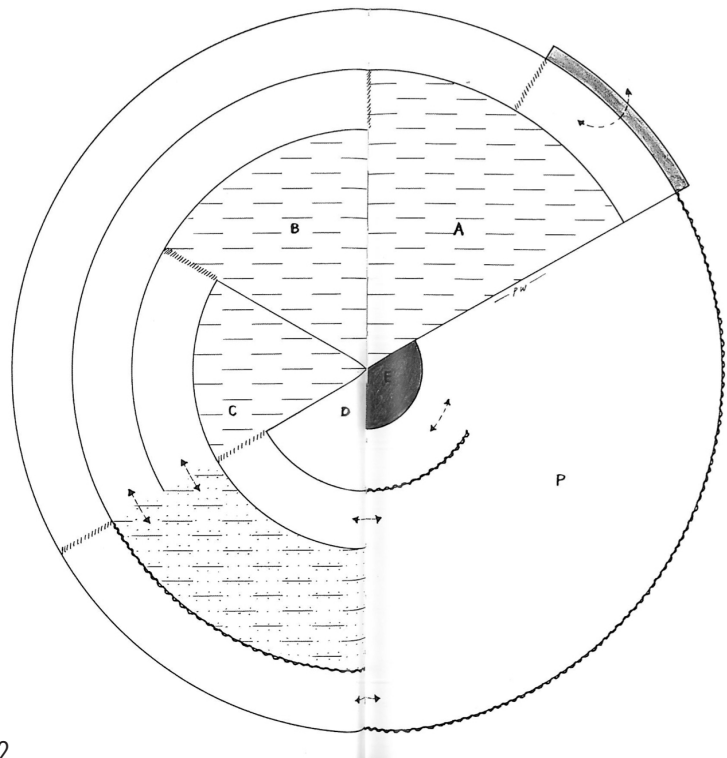
projecto *Subterranean Tropicália*, onde redesenha percursos, aprimora áreas de performance e adequa propósitos espaciais.⁴³

Em suma, a corporalidade da obra era agora o verdadeiro valor a atingir, através da liberdade intrínseca ao livre manifesto. A exposição do desconsiderado ético, a vontade de mudança, a dura crítica constante e insistente, o assumir de um real subdesenvolvimento, a



31.

Figura 31. Maquete, projecto *Subterranean Tropicália: Penetrável PN 15*, Hélio Oiticica, Nova Iorque, 1971.
Figura 32. Planta construtiva, projecto *Subterranean Tropicália: Penetrável PN 15*, Hélio Oiticica, Nova Iorque, 1971.



32.

desintegração da máscara social e, por vezes, a apropriação brasileira do estilo internacional, associados a essa corporalidade desejável complementariam os desejos da arte. Nas palavras de Hélio Oiticica, “uma posição crítica universal permanente e o experimental” como “elementos construtivos”⁴⁴ seriam os elementos responsáveis em gerar um novo caminho para a modernidade, sendo esta entendida como o verdadeiro progresso.

O novo pensamento, fez a vontade carioca prevalecer, guiada pela aspiração de um progresso que contrariava a ideia modernista extremamente formal e burguesa que imperava na altura. Outros artistas mostraram-se propulsores e apoiantes desta nova forma evolutiva que partia da experimentação para gerar arte. Lygia Clark pretendia, igualmente, criar um forte estímulo e conseqüente desafio aos sentidos humanos, através da produção de objectos singulares, como os *Óculos*⁴⁵ (de 1968) e as *Máscaras e Luvas sensoriais* (de 1967 e 1968, respectivamente). Estes objectos criados por Clark mostrar-se-iam tão envolvidos com o seu utilizador que aparentavam fazer parte deste. Numa anterior produção, denominada de *Bichos*

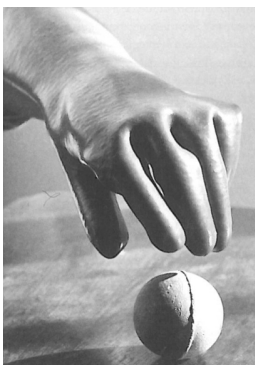


Figura 33. *Luvas sensoriais*, Lygia Clark, 1968.

43 BRETT, Guy; CAMPOS, Haroldo de, 1929-2003; DAVID, Catherine; OITICICA, Hélio; SALOMÃO, Waly; *Hélio Oiticica*.

44 OITICICA, Hélio; *Brasil Diarréia*, Rio de Janeiro: 5-10 de Fevereiro de 1970.

45 Lygia Clark chegou a envolver o seu amigo Hélio Oiticica nesta experiência.

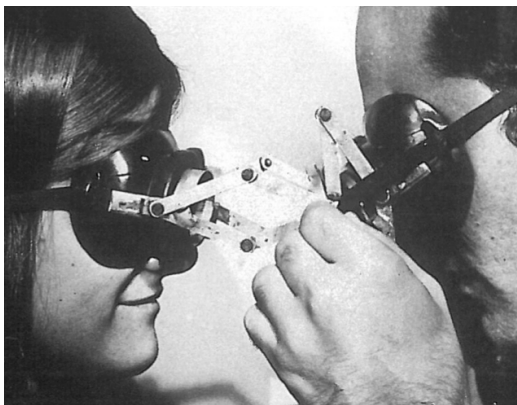


Figura 34. Diálogo Óculos, Lygia Clark, 1968.

Figura 35. Máscaras sensoriais, Lygia Clark, 1967.

(a partir de 1960), a artista, criou peças metálicas com dobradiças, capazes de proporcionar uma dinâmica quase didática, convertendo o espectador em escultor. O mesmo possuía total liberdade para transformar o objecto, numa descoberta constante entre a materialidade deste e o seu próprio corpo. Criativamente expunha a nova peça na galeria, para ser percebida e idealmente de novo alterada, numa constante acção mutável com infindáveis produtos finais. A interacção e a relação com o outro eram os principais ideais das obras de Clark que, à semelhança de Oiticica, procurava tirar partido da autenticidade do participante.

Por sua vez, a artista Lygia Pape, antiga membro do grupo *Frente* e posterior integrante do manifesto neoconcretista, era uma crítica audaz da sociedade, usando a sua produção artística, como forma de contestação e expressão própria. A artista mostrou-se especialmente activista na exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967), que inclusivamente marcou o seu regresso às artes plásticas, com a apresentação das obras *Caixa de baratas* e *Caixa de formigas*. A primeira caixa, continha baratas mortas colocadas de forma rigorosamente organizada; ao passo que na segunda, foram colocadas formigas famintas que atacavam um pedaço de carne, serpenteando sobre uma base onde se podia ler a inscrição “a gula ou a luxúria”. Com estas demonstrações Pape pretendia criticar abertamente as obras estáticas assim como a “clausura” física e, sobretudo mental, proporcionada ao povo brasileiro, pelo regime militar. A artista, valorizava a obra sem autor (produto que permitia a ausência do seu criador) assim como incentivava à experiência colectiva. Neste sentido, realiza uma exibição especial da sua obra *Ovo*⁴⁶, na manifestação *Apocalipopótese*, colocando três pessoas atrás de três planos brancos assentes em estruturas quadrangulares. A perfuração dos planos pelos voluntários representava o nascimento (a saída do ovo) que sugeria a ideia de liberdade. Por sua vez, na obra *Roda dos prazeres* (1968), Lygia Pape pretendiam a descomprometida exploração gustativa de líquidos com corante alimentício, dispostos em taças colocadas em círculo no chão.⁴⁷ A incomum experiência conjunta, cativaria pelo seu sentido de oportunidade, já que fora criada num momento em que jovens de todo o mundo se mostravam fascinados pelo desconhecido e ligados às experiências naturalistas. O resultado residia na oportunidade de proporcionar momentos de partilha e convívio como o captado na imagem de abertura do presente capítulo⁴⁸.

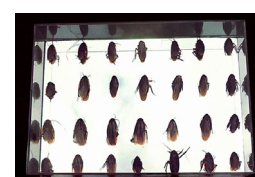


Figura 36. Caixa de formigas, (35x25x10cm), Lygia Pape, 1967.

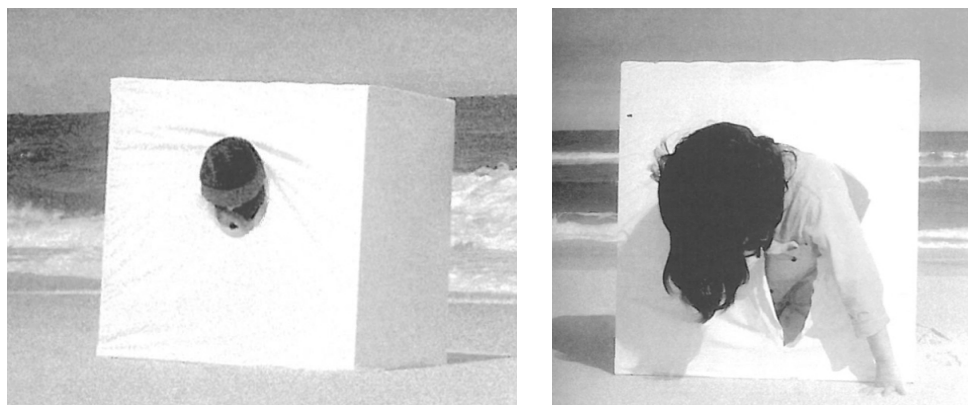
Figura 37. Caixa de baratas, (35x25x10 cm), Lygia Pape, 1967.

46 Contraditoriamente, Lygia Pape teria interpretado um ano antes a saída do seu *Ovo*.

47 FINO, Cristina, *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*, org. Carlos Basualdo

48 Ver página 24.

Figuras 38 e 39. Lygia Pape a sair do Ovo, 1967.



O pintor, escultor e desenhador, Rubens Gerchman, também participante activo das discussões presentes na *Nova Objetividade Brasileira* (1967), revelou-se, igualmente, um criativo de destaque nas artes plásticas durante este período. A sua actividade mostrava-se inspirada no universo imagético urbano através da insistente representação da máquina, da multidão, da compartimentação espacial e da hierarquia social, estando simultaneamente inserida nas práticas populares baseadas nas manifestações e relações interpessoais. O artista, através da suas produções, revelava propósitos de crítica dos estereótipos e hábitos sociais, clarificados nas mensagens publicitárias que dominavam as suas obras. A influencia da cultura de massas era assumida não só pela manifesta relação cromática e gráfica que estabelecia com a comunicação "pop" mas também pelo recurso constante de um grafismo associado aos meios de comunicação.⁴⁹ Enquanto elemento colaborativo da exposição *Opinião 66* realizou obras de destaque, entre as quais *Caixas de Morar*, *Elevador Social* e *Ditadura das Coisas*, que pretendiam avaliar negativamente a situação brasileira da época. Apesar de residente nos Estados Unidos, entre 1968 e 1973 (intervalo que incluiu o período de manifestação máxima do Tropicalismo), Gerchman mostrou-se muito activo na produção artística brasileira e particularmente atento aos acontecimentos políticos e culturais. Deste modo, participou activamente em diversas manifestações nomeadamente no boicote à Bienal Internacional de São Paulo, designada de "*Bienal da Ditadura*". *Lindonéia*, *a Gioconda dos subúrbios* (que será referida no contexto da música) e *O Rei do Mau Gosto* seriam as obras de destaque tropicalista quer pelos seus conteúdos polémicos quer pelas suas opções gráficas e cromáticas.⁵⁰



Figura 40. (em cima)
Ditadura das Coisas - 10,
acrílico sobre tela (120 x 120
cm), Rubens Gerchman, 1966.

Figura 41. (em cima) *Elevador Social*, Rubens Gerchman,
1966.

Figura 42. *Caixas de Morar*,
relevos em madeira pintados
com tinta acrílica (120 x 120
cm), Rubens Gerchman, 1966.

Figura 43. *O Rei do Mau
Gosto*, acrílico, vidro bisoté e
asas de borboleta s/ madeira,
Rubens Gerchman, 1966.



49 Informação consultada em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2104/rubens-gerchman>> [dia 20 de Junho de 2015]

50 Idem.

Neste seguimento, e no que respeita à produção gráfica, Rogério Duarte⁵¹, demonstrou-se uma figura ímpar enquanto designer gráfico e enquanto organizador e participante activista em eventos, tais como *Cultura Loucura* e *Apocalipopótese* ao lado de Hélio Oiticica.⁵² Produziu inúmeros cartazes sobretudo para filmes do cineasta Glauber Rocha e capas de álbuns para Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Jorge Mautner entre outros. As suas composições denotavam uma forte influência da corrente contracultural e da vertente pop que vigorava nos EUA, pelas suas cores vivas, recortes e sobreposições, composições alarmistas e gritantes, que teriam na sua génese um intuito de manifesto e contestação. A expressão exótica dos seus trabalhos, quer cromática quer iconográfica, apresentava uma adequação inegável ao universo revolucionário em vigor, tendo sido a chave da divulgação gráfica no manifesto tropicalista.



Figura 44. Cartaz do filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, (74 x 108 cm), filme de Glauber Rocha, Rogério Duarte, 1964.



Figura 45. *Situação T/T1 (Trousas ensanguentadas)*, Artur Barrio, 1970.

Com o endurecimento da ditadura, nos chamados “*anos de chumbo*”⁵³, o clima de medo e insegurança era uma constante na vida da população, tornando-se cada vez mais difícil resistir ao regime e às suas acções violentas e repressivas:

No ano de 1970, havia notícia de umas “*Trousas Ensanguentadas*”, que tinham sido vistas a boiar nas poluídas águas do Ribeirão Arrudas. Segundo se dizia, seriam corpos de desaparecidos políticos ali despejados, resultantes da “*desova*”⁵⁴ da ditadura.⁵⁵ Ouvira-se

51 Tendo também produzido projectos musicais e literários, sofreu penosamente a sua intervenção enquanto intelectual activista da época, por parte da acção do regime militar, tendo sido preso, torturado e considerado louco. No entanto, Rogério considera-se a si mesmo, o Tropicalismo, nunca tendo desistido dos seus propósitos, nem desacreditado nas suas ideologias.

52 MAM 68: *Cultura e Loucura* in revista *Pensamento Brasileiro*, nº1.

53 Os “anos de chumbo” (termo que já viria da Europa) correspondem ao período compreendido entre final de 1968 até inícios de 1974, anos em que a ditadura foi mais dura nas suas medidas repressivas. Este intervalo temporal também é frequentemente chamado de milagre económico brasileiro, em que o crescimento económico do país se mostrou muito significativo.

54 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960*, página 7.

55 Produção efémera de Artur Barrio, cujo verdadeiro nome é *Situação T/T1*, realizada no evento *Do corpo à terra* (1970) em Belo Horizonte. A obra consistia em trouxas de pano que embrulhavam pedaços de barro, carne, ossos e sangue. Atiradas ao Ribeirão Arrudas (BH) em anonimato, ficaram mais conhecidas pelo nome de “Trousas ensanguentadas”.

também falar que cerca de dez galinhas tinham sido queimadas vivas em plena praça pública.⁵⁶ Ao que parecia, os autores tinham sido reprovados publicamente pelos seus feitos num evento ao qual estavam associados, sendo impedidos de exercer qualquer outra actividade no mesmo evento. Quatro anos antes já teriam surgido “latas-fogo”, espalhadas por terrenos baldios, iluminando o nada, consumindo-se a si mesmas numa triste e misteriosa melancolia solitária.⁵⁷

Em alguns jornais corriam também notícias alarmantes que não avizinhavam rápidas melhorias, pelo contrário, evidenciavam de forma inquietante mensagens em letras carregadas acompanhadas por imagens de violentas perseguições a estudantes. Haveria a suspeita que entre os jornais distribuídos surgiam páginas alteradas por alguém (não se saberia quem), já que o regime nunca permitiria tais publicações e estaria certamente pronto a encontrar o responsável.⁵⁸ Estas páginas subitamente desapareciam sem deixar rasto. No ano de 1974, surgiram também publicações, regularmente censuradas, que se diziam ser obra do grupo da Bahía⁵⁹. Factos tenebrosos, que agitariam ainda mais um Brasil, já por si, abalado política e socialmente. No entanto, pareceriam surgir como críticas severas que (suspeitava-se) amedrontavam o regime. Já no final da década de 70, várias estátuas de importância na cidade de São Paulo surgiram encapuzadas, entre elas o Monumento à Independência (em Ipiranga) de orgulho nacional, como forma de reavivar os momentos de tortura a estudantes e intelectuais, sobretudo durante o período duro da ditadura, na época ainda em vigor.⁶⁰

O Tropicalismo, como foi anteriormente referido, questionava constante a estética como até então era entendida e considerada, alterando os seus pressupostos, negando o “*bom-gosto*” em prol de um resgate de ícones enraizados na cultura indígena brasileira. No entanto,



Figuras 46-48. Série *Clandestinas*, Antônio Manuel, 1973.

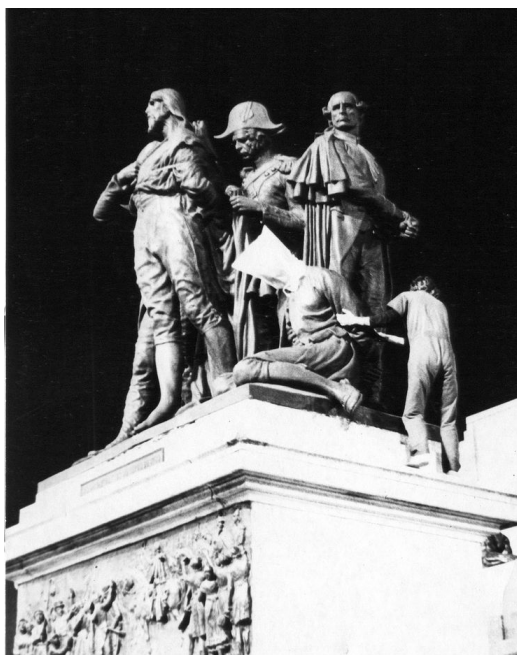
56 Produção efêmera *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles realizada no evento *Do corpo à terra* (1970) em Belo Horizonte. Para realizar esta obra, o artista ateou fogo a dez galinhas vivas.

57 Produção efêmera *B38 Bólide-Lata, consumitive*, também denominada de “Lata-fogo”, de Hélio Oiticica, considerada no *Programa ambiental* do artista, em 1966.

58 Antônio Manuel alterou secretamente algumas capas do jornal *O Dia*, com a intermediação de Ivan Chagas Freitas, compondo-as de forma alarmante, com imagens chocantes, com o fim de despertar consciências para os problemas políticos e sociais da época. Mais tarde, o director do jornal, Antônio de Pádua Chagas Freitas (pai de Ivan e futuro governador do Rio de Janeiro), apercebeu-se do intruso, o que, no entanto, não impediu a sua actividade transgressora. Informação retirada do artigo *50 anos do Golpe: Antonio Manuel, a imagem fotográfica e as intervenções na imprensa*, in Revista *Zum* nº6, Julho de 2015.

59 Foram produzidas algumas publicações periódicas, como o jornal *Flor do Mal* (entre outras), ou exclusivas, como *Navilouca*, que contou com uma só edição; que contaram com a participação de Rogério Duarte, Torquato Neto, Caetano Veloso, entre outros artistas. Estas publicações, surgiam como desabafos e formas de expressão máxima que vociferavam os seus ideais, regurgitando identidades e características que há muito haviam sido desconsideradas pela sociedade brasileira e que, de forma generalizada, possuíam profundas raízes na cultura genuinamente brasileira.

60 Na madrugada de 27 de Abril de 1979, o grupo 3Nós3, constituído por Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França, realizou o *Ensacamento*, manifestação que consistia na colocação de sacos na cabeça das estátuas dos principais monumentos de São Paulo. Esta acção reivindicativa teria como função reavivar, na memória de quem passasse, o lado negro da honra patriótica que invadia a cidade sob a representação de tais lisonjeiros escultóricos, aparentemente esquecida das torturas postas em prática. A ideia surgira da exposição da estratégia de tortura de sufoco com saco de plástico, usada pelo regime brasileiro, muito comum no contexto latino americano. Informação consultada em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100011> [23 de Junho de 2015].



sobretudo com as propostas *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* e *Situação T/T, 1* (anteriormente descritas), de Cildo Meireles e Artur Barrio, respectivamente, é questionada de forma mais preponderante, a esfera da ética na arte. Por vezes, as manifestações eram de tal forma transgressoras e críticas que extravasavam os limites das normas que regiam a própria população⁶¹ que, surpreendidas, se mostravam resistentes às mudanças impostas pelos jovens activistas. A aceitação seria um processo longo que implicava uma forte mudança de comportamento, o que num período repressivo tão controlado, seria praticamente uma impossibilidade.

Cada vez mais, os artistas teriam que ser cuidadosos nas suas manifestações, ou optar por fugir do país. A arte começava a cair na clandestinidade e os seus criadores, por vezes mantidos no anonimato, confiavam na esperança de não serem descobertos. Já as obras, passo a passo iriam sendo confiscadas e até destruídas. A ditadura militar não olhava a meios e recorria à força, e ao abuso de poder a fim de perseguir, prender e torturar todos aqueles que se lhes opusessem.

Além da situação política e social periclitante, haveria outro ponto de discussão no Brasil: a indefinição do espaço público. Sendo, por vezes, até mesmo considerado inexistente⁶², não permitiria proporcionar à arte pública um espaço formal de actuação. Arte, que por esse nome fosse atendida, seria até então exibida no espaço da galeria e nunca pensada no contexto urbano, por essa razão a sua intervenção na vida quotidiana dos cidadãos não seria mais que um propósito imposto por estes e nunca fruto de uma casualidade. Com a mudança de pensamento, começou a sentir-se uma necessidade de tornar a arte pública, não apenas pela luta do direito à arte mas também como meio de

Figuras 50 e 51. *Ensacamento, 3Nós3* (Hudinilson Jr., Mário Ramiro e Rafael França), São Paulo, 1979.

Figura 52. *B38 Bólido-Lata, consumitive*, Hélio Oiticica, 1966.

61 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura na virada dos anos 1960*, página 7.

62 WISNIK, Guilherme; *Conferência Brasília 1957-1980: Arquitetura e Artes em Confronto*, Porto: 27 de Março de 2014.

livre expressão.⁶³ Eventos como *Apocalipopótese* (no Rio de Janeiro, em 1968) e *Do corpo à terra* (em Belo Horizonte, em 1970), foram determinantes nesta luta, sendo consideradas das primeiras iniciativas no Brasil de incentivo à arte pública como propulsora do direito igualitário. No entanto, o escultor brasileiro, José Resende levanta uma questão de efectiva importância, ao considerar que a arte pública não se resume à simples e directa aplicação desta no espaço público. Assim sendo, para que ela efectivamente se torne pública necessita de ser validada globalmente como tal, o que requer uma aceitação cultural.⁶⁴ Essa mudança de mentalidade e de abertura cultural, foi a grande luta tropicalista, que por força do poder militar, teve poucos anos de existência. Ainda assim, artistas, sobretudo fugidos do Brasil, iam explorando esta questão da arte pública, possivelmente em parte influenciados pela arte americana que, nas palavras de Guilherme Wisnik *"lida com um sentido de valor público muito concreto"*⁶⁵, quer pela condição social e cultural mais favoráveis, quer pelos apoios institucionais, dos quais o Brasil carece.

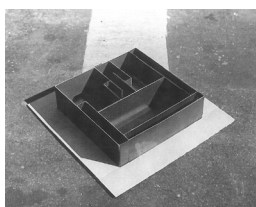
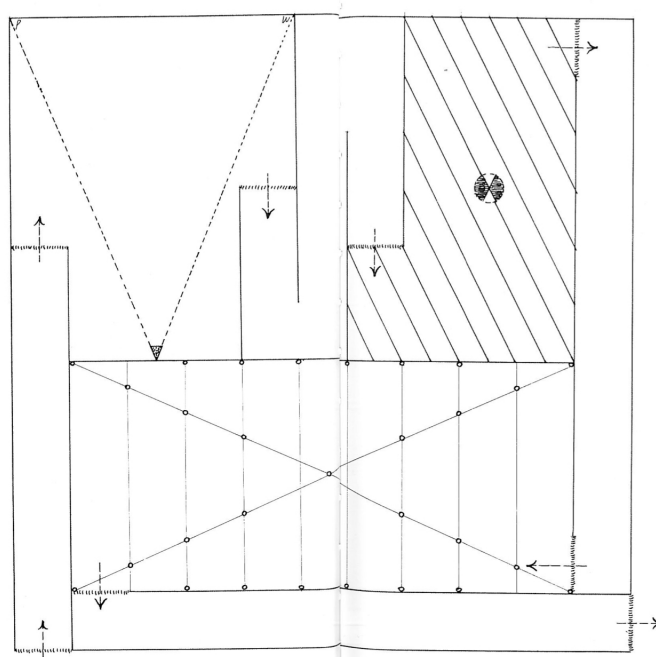


Figura 53. Maquete, projecto *Subterranean Tropicália: Penetrável PN 16 NADA*, Hélio Oiticica, Nova Iorque, 1971.
Figura 54. Planta construtiva, projecto *Subterranean Tropicália: Penetrável PN 16 NADA*, Hélio Oiticica, Nova Iorque, 1971, a ser construído na praça da República em São Paulo, Brasil.

PN 16 - NADA - for Ralph Caluag, São Paulo
to be built and pentoned at Praça República, São Paulo, Brazil



scale
1:100

- contained passageways
 - mikes
 - light-area device: attached to ceiling
 - projection wall
 - projection device
 - metallic floor: dull reflection surface
 - area enclosing range of light rays
- after being in two first areas, linked by dark corridors, you go to the third area and choose any of available mikes to talk about the word NADA. (in english: nothing - in spanish: nada) - the given dictionary word, in its first impact.

63 Ainda que sempre sujeito à constante acção castradora da censura.

64 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura na virada dos anos 1960*, página 9 e 10.

65 Ibidem.



1.2. Teatro

"- Mas plantar pra dividir... Não faço mais isso não!

- Podem me prender! Podem me bater! Podem até deixar-me sem comer! E eu não mudo de opinião! Daqui do morro eu não saio não! Daqui do morro eu não saio não!

- Se não tem água, eu furo um poço; se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa, e deixa andar!

- Deixa andar! Deixa andar!

- Fale de mim quem quiser falar, aqui eu não pago aluguel! Se eu morrer amanhã Sr. doutor, estou pertinho do céu!

- Podem me prender! Podem me bater! Podem até deixar-me sem comer! Que eu não mudo de opinião!"

*Show Opinião*⁶⁶

No início da década de 50, o Brasil construía o seu percurso cénico segundo um modelo burguês, originado pelo italiano Franco Zampari, directamente influenciado por propostas internacionais⁶⁷ de sucesso. Sediado em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia, constituiu a primeira proposta de teatro moderno no país, com espaço próprio e um corpo de artistas fixo e estável.⁶⁸ Por muitos anos líder das artes cénicas, a produção do TBC, embora agradasse a maioria dos espectadores, começava a ser questionável e até reprovável pelo grupo activista que se formava intelectualmente neste período. Para estes o TBC, que acreditavam procurar uma razão puramente económica na sua actividade, baseava-se num modelo de teatro copista e retrógrado, reservado a um público específico. Uma arte "*empresarial*" que procurava referências que fossem "*sucesso de bilheteria*"⁶⁹, não contribuindo para a valorização dos espectadores enquanto cidadãos brasileiros. Estas características do TBC conduziam a uma clara desadequação formal, tecnológica e cultural, além da ruptura social que produziam. A sociedade brasileira parecia mostrar-se alheia à sua condição de subdesenvolvimento, creditando modelos inadequados e desvalorizando as suas raízes enquanto país tropical, permanecendo num falso desenvolvimento.

O ano de 1964, foi marcado pelo golpe militar assim como por uma forte crise no TBC, com a desagregação do melhor elenco da companhia. É então que, motivada pela situação política e social alarmante do país, se realiza uma demonstração teatral crítica e polémica, denominada de "*Show*" *Opinião*⁷⁰ (por um grupo homónimo), que preconizava uma atitude decidida, justa e em conformidade com a realidade brasileira, cujo fim assentava na valorização nacional. *Opinião* tornou-se, assim, uma manifestação de vanguarda no teatro musical brasileiro

⁶⁶ Citação retirada da música *Opinião* do "*Show Opinião*".

⁶⁷ Sobretudo adaptações de prestigiados espectáculos de Nova Iorque, Paris e Londres.

⁶⁸ ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 62.

⁶⁹ Afirmacões confirmadas no discurso de Flávio Império. Idem, página 67.

⁷⁰ *Opinião*, foi apresentado pela primeira vez no teatro do Shopping Center Copacabana, sede do Teatro Arena no Rio de Janeiro, em Dezembro de 1964.



Figuras 56-59. Fotografias registadas no decorrer da encenação do espectáculo *Opinião*, realizado na sede do teatro de Arena do Rio de Janeiro, 23 de Agosto 1965.

popularmente conhecida pela sua “*música de protesto*”, que contava com a participação de Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale.⁷¹

É, no entanto, a encenação de *O Rei da Vela* (mais adiante retomada), em 1967, peça de teatro escrita por Oswald de Andrade trinta anos antes, a cargo de José Celso Martinez Corrêa e interpretada pelo grupo do teatro Oficina, que constituiu uma das demonstrações responsáveis por confirmar a Caetano Veloso o princípio de uma mudança de comportamento, incentivando-o à construção do pensamento artístico revolucionário.

“Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando “O rei da vela” estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.” Caetano Veloso⁷²

Deste modo, no contexto do teatro brasileiro de intervenção, destacam-se dois grupos que surgem em alternativa ao teatro de tendência internacional: o teatro de Arena e o teatro Oficina. Caminhando ambos no sentido do consciente reconhecimento da ideia de subdesenvolvimento, recorrem a formas alternativas e originais de compor o espaço dramático recuperando, por vezes, desperdícios urbanos. Deste modo, a escassez de meios e recursos constituiria agora um princípio para a consideração estética. Dada a sua propensão para uma composição cenográfica com base num processo de reciclagem de materiais usualmente destituídos de uso, e do recurso a técnicas arcaicas na sua realização (de acordo com o país carente de mão-de-obra especializada que era); sendo assim considerados teatros de baixo-custo. Esta tendência surgia não só pela questão de afirmação de uma realidade mas também como gesto livre vitimado pela efectiva inexistência de ajuda financeira governamental destinada a tais actividades. No que respeita à composição do guião das próprias peças, estes destacavam-se pela polémica das temáticas, pela livre interpretação com recurso constante à arma do imprevisto e pela propositada e até inevitável interacção com o público.



Figura 60. *Arena conta zumbi*, teatro de Arena, 1 de Maio de 1965.

Figura 61. *O Rei da Vela*, teatro Oficina, 1967.

71 Informação retirada da contracapa do LP *Show Opinião*, visualizada em: <www.music-bazaar.com/spanish-music/album/148025/Show-Opinioao/> [21 de Abril de 2015].

72 VELOSO, Caetano, *Antropofagia in Verdade Tropical*, página 3.

Figura 62. Cenário do 3º Acto de *A Dama das camélias*, TBC, 1951.



Figura 63. Tônia Carreto em *Uma certa cabana*, TBC, 1953.



O teatro agora aspirava ser um meio crítico de transmissão de mensagens (geralmente reaccionárias) que conduziam a uma introspecção racional da situação política e social do país por parte do espectador, ao invés de uma demonstração sentimental contagiada por uma trama novelesca, produto de uma desejada representação da realidade do primeiro-mundo. Ambos sugeriam caminhos semelhantes e, propositadamente, muito distintos do teatro de requinte preconizado pelo TBC. A escassez de meios e a vontade de criar um produto moderno e crítico seriam os factores inerentes a este teatro “mal-acabado”.⁷³

Com o seu início em 1953, em São Paulo, o teatro de Arena surgiu num esforço de nacionalização e redução de custos na produção cénica, tendo como directores Augusto Boal, Zé Renato e Gianfrancesco Guarnieri. Como o nome sugeria, este teatro era destituído formalmente das características do teatro italiano no que dizia respeito ao espaço de actuação, largando a ideia de “caixa” para dar lugar a um espaço aberto em arena. Esta implicação tinha extrema importância na construção cenográfica uma vez que agora o olhar dos espectadores não se concentrava num mesmo ponto mas conseguia uma visão de maior amplitude. O espaço não se tornava encerrado e estático mas propunha, agora, uma maior movimentação e consequente liberdade de actuação dos actores assim como dos próprios recursos moveis dos quais faziam uso aquando esta. As características formais do teatro sugeriam, assim, uma dinâmica de ocupação aliada ao universo arquitectónico, sendo que a sua efectivação não beneficiaria em depender exclusivamente do livre arbítrio de um artista, mas, por outro lado, de uma visão sensível e atenta às ocupações espaciais. Deste modo, a agregação ao grupo do futuro arquitecto Flávio Império (na época ainda estudante de arquitectura) em 1959, demonstrou-se uma inegável mais valia, tanto na percepção da problemática espacial como da sua própria resolução.⁷⁴

No início dos anos 60, o teatro de Arena, já era considerado o mais famoso grupo de teatro experimental de esquerda da cidade, e Império, trabalhando como cenógrafo, actuava de forma perfeitamente congruente com aquela que seria a motivação do mesmo (teatro de baixo-custo), através da produção de cenários arcaicamente produzidos, compostos por lixo. O jovem estudante era um deslumbrado pela produção artesanal e tosca, encarando a deformidade resultante da generalizada imperfeição dos “maus artesãos” brasileiros como

73 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 66.

74 Idem, página 62.



algo “profundamente estimulante”.⁷⁵ *A Morte e vida severina* (1960), foi uma das obras que se destacou pelo uso de materiais simples (entre eles sacos, roupas, papel e cola)⁷⁶, no entanto, foi na peça *Reveillon* (1975), que explorou esta questão a um nível extremo, produzindo aquilo que viria a ser chamado de “cenário-favela”⁷⁷. Neste sentido, colocava em evidência uma composição cénica produzida por aglomeração de sucata, esclarecendo uma clara ruptura com a “carpintaria perfeita, digna de cenário de ópera”⁷⁸ do TBC.

A apresentação cenográfica, por vezes, era muito simples, cingindo-se ao estritamente necessário para retratar o assunto em discussão. No caso de *Arena conta zumbi* (peça apresentada em 1965), o cenário era composto essencialmente por um tapete vermelho e alguns praticáveis dispostos pelo chão, e os actores vestiam roupas coloridas mas quotidianas, desprovidas de qualquer refinamento.⁷⁹

Os dois grupos aspiravam a que a própria assistência tivesse um papel fisicamente activo na trama apresentada. O teatro de Arena já em 1958 se debatera com a adversidade da inclusão do público, aquando da interpretação de uma greve, na peça *Eles Não Usam Black-Tie*. Na altura esta dificuldade, ao que parece, prendia-se sobretudo, com uma resistência da fiel representação do real por parte de Gianfrancesco Guarnieri. O director não se incorporara da naturalidade cénica necessária à temática popular do próprio guião, criando-se o que, nas palavras de Império, seria “um flagrante desencontro entre forma e conteúdo”⁸⁰. No entanto, essas contrariedades iam sendo superadas pela vontade social que se manifestava nos conteúdos activistas de ambos os grupos. O teatro evidenciava, assim, um desejo pela transição do teatro burguês para o teatro de índole popular convidativo, igualitário e livre, que, de certa forma, se tornasse um objecto de identificação entre as massas, capaz de contrariar a passividade e o marasmo em que o povo brasileiro se encontrava. Apesar das rejeições iniciais, gradualmente ia-se demonstrando cada vez mais tolerado e até aceite pela população brasileira, tendo, ao longo dos tempos, um número crescente de seguidores.

Figura 64. Fotografia registada no decorrer da peça *Morte e vida severina*, teatro de Arena, 1960.

Figura 65. Fotografia registada no decorrer da peça *Réveillon*, teatro de Arena, 1975.

75 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 64

76 Idem, página 60

77 Idem, página 64.

78 Ibidem.

79 Idem, página 61.

80 Ibidem.

O Teatro Oficina, por sua vez, forte aspirante da actividade colectiva, desde a sua origem assegurou como requisito a proximidade física entre a acção e o público. Ainda que às suas instalações fosse constantemente associado um carácter provisório⁸¹, todas as propostas para o novo edifício favoreciam o contacto directo entre ambos. O espaço do teatro era pensado como algo inevitavelmente mutável, algo que sofria em consequência das necessidades, nunca estanques, das produções cénicas, assim como das questões burocráticas a que estava frequentemente sujeito. Deste modo, o espaço destinado ao teatro Oficina não seria mais que esse universo em transformação, quer física quer conceptual, passando por diversas fases construtivas e destrutivas.

"Desde o primeiro dia de nascimento foi assim: uma guerra com o Proprietário, outra com a Censura"

José Celso Martinez Corrêa⁸²

O primeiro projecto do teatro esteve a cargo do arquitecto Joaquim Guedes (com início a 1961, durando por cinco anos), e sugeria um desenho de *"teatro-sanduiche"*, constituído por uma estrutura de ferro, e uma de madeira nas bancadas laterais, sendo que o palco ocuparia uma posição central contíguo relativamente a estas. Com este desenho arquitectónico, Guedes conseguiu imediação física como no teatro de Arena e oportunidade cenográfica assemelhada à do TBC.⁸³ A primeira peça apresentada no teatro viria a ser *A vida impressa em dólar*⁸⁴, que se tornou um sucesso, sobretudo pela contradição entre a reacção emocional do público (baseada num certo distanciamento) e a clara percepção de um íntimo envolvimento por parte dos actores da peça. As portas para a exploração emocional livre, conturbada ou pacífica (mas activa), estariam agora abertas a novas propostas. É, no entanto, com *A incubadeira* (1963) que, segundo Zé Celso, a liberdade de representação e de temáticas abordadas se torna progressivamente avassaladora, rompendo o *"cliché do corpo, o cliché do palco italiano, o cliché da família"*.⁸⁵

Flávio Império destacou-se também, no teatro Oficina, pelo seu trabalho enquanto cenógrafo, sendo uma particularidade da obra, a sua condição efémera, fruto da insaciável experimentação. Esta necessidade radicalmente mutável, por vezes masoquista e até mesmo

81 O edifício sofreu incêndios, desapropriações e demolições constantes. Posteriormente, as novas construções eram uma consequência irrevogável do carácter experimental das próprias peças sugeridas.

82 Citação retirada dos trechos de depoimentos gravados em teatros em SP e em Curitiba, em 1981. CORRÊA, José Celso Martinez; *Romper com a família, quebrar os clichês*, in *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 31

83 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 74

84 Estreada a 16 de Agosto de 1961, a peça foi acusada de possuir um carácter anti-americano pela utilização da palavra "dólar" de forma "desrespeitosa" assim como a desconsideração das regras da censura. Por sua vez, o prédio do teatro foi vetado pela Secretaria de Segurança Pública, devido aos alegados incumprimentos deste relativamente às normas em vigor. Ambos os factores levaram a que as representações fossem interditas no dia seguinte à sua estreia. Informação retirada dos trechos de depoimentos gravados em teatros em SP e em Curitiba, em 1981. CORRÊA, José Celso Martinez; *Romper com a família, quebrar os clichês* in *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 35

85 Idem, página 33.

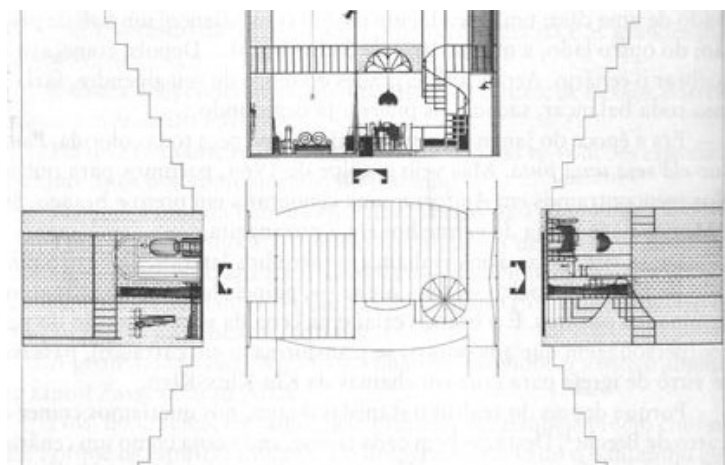


Figura 66. Cenário de Flávio Império para a peça *Um bonde chamado desejo* no realizada no teatro Oficina desenhado por Joaquim Guedes, 1962.

consumidora em si mesma, era reveladora de uma constante insatisfação e gosto pela procura de novos ideais. Supõe-se que é na produção de *Todo anjo é terrível*, em 1962, que o arquitecto inicia a sua acção demolidora fazendo jus à posterior afirmação de Zé Celso: “Flávio não mumifica a sua própria obra.”⁸⁶. Nesta peça, Flávio brincou com dispositivos arquitectónicos: colocando espaços em balanço, trabalhando com cotas, destruindo o cenário, agitando elementos estruturais, numa destabilização da casa no seu todo, introduzindo o seu interesse pela desconstrução como condição *sine qua non* à nova criação, baseada na disciplinarização da memória em prol da aprendizagem experimental.⁸⁷

Desenvolvia-se a preparação da peça colorida *Pena que ela seja uma puta*, quando “um baixo astral interrompeu o ensaio: o Golpe de Estado”, o primeiro de Abril de 1964 viria a melindrar a academia. “Estávamos sendo caçados!”⁸⁸ Neste mesmo dia foi apresentada pela última vez a peça, de 1963, *Pequenos Burgueses*⁸⁹, que se baseava na representação da mediocridade social através das situações vulgares que, segundo o encenador Zé Celso Corrêa, seriam as verdadeiras responsáveis pela construção da História.⁹⁰ A peça direccionou, o teatro de Zé Celso, no caminho da dimensão científica, transparecendo em si uma consequência racional⁹¹ característica da cidade industrial, à semelhança da circunstância paulista. Aos olhos do encenador, a via de sobrevivência do teatro enquanto entidade que, adivinhar-se-ia ultrapassada, partiria, possivelmente, de um desprendimento do imaginário metafísico em prol da libertação de convenções e consequente delação da realidade.⁹²

86 CORRÊA, José Celso Martinez; *Romper com a família, quebrar os clichês* in *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 73.

87 Idem, página 75.

88 Idem, página 65.

89 O hino, que fazia parte da banda sonora, havia sido retirado imediatamente após o golpe. Idem, página 73.

90 Idem, página 52.

91 Neste seguimento, a representação foi equiparada ao modo de actuação proposto por Stanislavski, um teatrólogo russo, que defendia a autenticidade emocional, por parte dos actores, aquando a actuação. Envolvendo-se num estudo de psicologia intenso (do qual se ocupara ao longo da sua vida), o director, criou um sistema de regras em que o actor se deveria basear para conseguir a envolvimento capaz de o fazer reagir de forma espontânea, sendo a representação produto de um manifesto baseado na experimentação real. Desta forma, quanto melhor cumprisse as normas mais perfeita a representação poderia ser.

92 Idem, página 62.



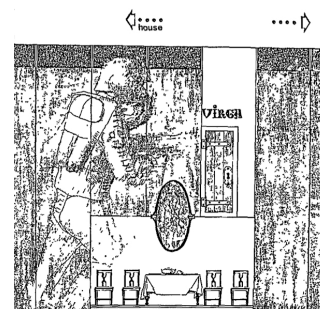
Figura 67. Fotografia registada da peça *Pequenos burgueses*, Teatro Oficina. 1965.

Figuras 68 e 69. Fotografias registadas no decorrer da peça *Pequenos burgueses*, Teatro Oficina, 1963.

"(...)nos sentíamos obrigados a dar uma resposta estética, criativa e ao mesmo tempo totalmente ancorada na realidade"

José Celso Martinez Corrêa⁹³

O ano de 1964 (em Outubro), foi também o ano de apresentação de *Andorra*, peça que aludia à repressão política, sobretudo com base na perseguição às feiticeiras posta a cabo pelo regime militar, pós-golpe. O santo (padre) virava vilão (carrasco) num palco em arena dominado pelo negro listado de branco à contra-luz.⁹⁴ Após o domínio do realismo stanislavskiano⁹⁵, o objectivo seria a regurgitação do teatro brechtiano⁹⁶; neste caso, assente num rigor visual de cores, formas e simplicidade compositiva que construía um ideário de macumba. O suspense e o tumulto, confluíam inevitavelmente da atmosfera cenográfica e das próprias palavras frias, induzidas em jeito de ritual, numa plenitude físico-psíquica.⁹⁷



Figuras 70 e 71. Fotografias registadas no decorrer da peça *Andorra*, Teatro Oficina, 1964

Figura 72. Desenho de Flávio Império para a cenografia de *Andorra*, Teatro Oficina. 1964.

Por sua vez, a peça *Os inimigos*, de Gorki, apresentada no TBC em 1966, constituía uma dura crítica à sociedade burguesa brasileira que acolhera o poder militar receando o "comunismo", através do exemplo da sociedade russa. Com esta associação, Zé Celso desafiou o próprio elenco colocando actores emblemáticos (nomeadamente pertencentes ao TBC) em papéis menos significativos e, contrariamente, actores habitualmente destinados a personagens

93 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 31.

94 A obra cenográfica de *Andorra* esteve, uma vez mais, a cargo de Flávio Império.

95 Idem, página 6.

96 *Andorra* revelou-se uma das primeiras peças a mostrar interesse pelo teatro brechtiano. Bertolt Brecht desenvolveu o modelo do teatro épico (aprofundado sobretudo nos anos 30) que, entre outras características, distinguia-se por permitir a tomada de decisões por parte dos observadores, expondo argumentos ao invés de sugestões. Um teatro baseado na razão em que, contrariamente ao teatro dramático, as sensações despertavam a consciência do homem, enquanto ser em constante mutação.

97 Idem, página 75.

"cafonas" reapareceriam agora como personagens elegantes e magistras. O efeito conseguido seria uma peça séria que, na plateia, soava a paródia. No trabalho cenográfico, Flávio destacou-se pelo exímio desenho da família czarista realizado no painel que dominava o palco, após sucessivas falhas na projecção de slides para o mesmo.



Pouco tempo mais tarde, o teatro Oficina foi vitimado por um incêndio, numa semana em que estações de televisão e arranha-céus arderam em São Paulo, reduzindo a cinzas o primeiro símbolo de resistência ao golpe da academia. "*Vinha vindo outra coisa... Ninguém sabia...*"⁹⁸ Foi então que ...

"*começamos a ver que não queríamos mais reformas nem adaptações, mas revoluções.*"

José Celso Martinez Corrêa⁹⁹

Em 1966, surge o segundo projecto para o teatro Oficina, desenhado por Flávio Império e Rodrigo Lèfevre. O mesmo consistia na introdução de um palco giratório com assentos em betão estreado com a apresentação de *O rei da Vela* em 1967.

Oswald de Andrade, já em 1937¹⁰⁰, enunciara uma clara intenção de exprimir uma realidade brasileira de forma quase canibalesca não só pelo seu manifesto antropofágico, nove anos antes, mas também aquando a criação desta peça. A premissa de Oswald assentava sobre um pressuposto patriota radical, que ambicionava um futuro país quimérico, através da rejeição do país presente. O teatro da época, como representação emocional de uma hipócrita sociedade brasileira, não estaria preparado para acolher tamanha plenitude e complexidade sugerida por esta nova consciência. Assim sendo, propiciava-se uma reforma total do teatro, creditando a acção revolucionária dos conteúdos como forma de atingir o ideal da não-revolução. Esta contradição oswaldiana, baseada na provocação social, começava agora a ser entendida como

Figura 73. Elenco de *Os inimigos* em frente ao painel desenhado por Flávio Império, TBC, São Paulo, 1966;

Figura 74. Beatriz Segall (Kleópatra), em *Os inimigos*, TBC, 1966.

Figura 75. Cartaz de *Os inimigos* pelo teatro Oficina, no TBC, 1966.

98 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 78

99 Idem, página 65.

100 Apesar da trama da peça decorrer no ano de 1933, *O rei da vela*, foi escrita entre 1933 e 1937, pelo dramaturgo Oswald de Andrade, tendo sido concluída no mês de Junho do último ano.

uma resposta ao modernismo.¹⁰¹ Possivelmente devido ao seu carácter visionário, a peça nunca ganhou corpo até então. Como tal, apesar de 30 anos passados, ainda se revelava extremamente actual, retratando eximamente o período social e politicamente abalado que se vivia. O Brasil atravessava uma época de difícil mudança e o Oficina procurava uma revisitação teatral que assegurasse uma posição crítica relativa a essa condição. Após o contacto dos membros do Oficina com a obra de Oswald avistaram automaticamente uma possibilidade para o caminho do teatro.

A experiência d'*O rei da vela*, deveu muito à caracterização do artista Hélio Eichbauer, não só pelo trabalho de cenografia mas pela maquilhagem usada, figurinos criados e simplicidade dos acessórios aplicada. A peça seria também distinta quanto às interpretações dos personagens: enquanto entidades individuais, que constituíam em si ícones representativos de um determinado universo social¹⁰², e enquanto colectivo em que, curiosamente, o conjunto de jovens actores dá vida a um grupo generalizadamente experiente e maduro.¹⁰³ É, no entanto, enquanto responsável pela criação cenográfica da peça dividida em três actos, temática, geográfica e cenograficamente diferenciados, que Hélio Eichbauer mostrou a sua singularidade. Esta produção valeu entusiastas apreciações como a de Caetano Veloso que inclusivamente trabalhou com o artista na criação de alguns dos seus espectáculos.

"Muito da força visual do espetáculo se devia a Hélio Eichbauer- que, por isso mesmo, é uma figura de grande importância na história do tropicalismo -, o jovem cenógrafo carioca que estudara na Tcheco- Eslováquia com Swoboda. A unidade cênica de cada um desses atos só se tornou possível pela segurança técnica e imaginação inventiva desse grande artista brasileiro"

Caetano Veloso¹⁰⁴



Imagens 76. Maquete para o cenário do segundo acto de *O rei da vela*, Hélio Eichbauer, 1967.

Deste modo, o primeiro acto, decorrido em São Paulo, constituía um símbolo à burguesia brasileira. O espaço de cobrança, onde imperava o amor, a intelectualidade, a economia, o imperialismo, desenvolvia uma aproximação ao mundo europeu ainda que com a alusão ao próprio exotismo do país. A metáfora foi realizada segundo uma panóplia de caracterizações e formalizações que aludiam ao procedimento brechtiano (presente na cena do cliente), à sublevação urbana, à visão futurista, à iconografia circense (com a representação da jaula) ou até ao teatro de variedades.¹⁰⁵ O "armário" fundeiro agrupava metodicamente escalões sociais segundo a injúria cometida, colocando numa paródica evidência as calamidades

101 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 85 e 86.

102 Como o exemplo do Americano, personagem capitalista que interage directamente com a "realidade" brasileira.

103 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 109

104 VELOSO, Caetano, *Antropofagia* in *Verdade Tropical*, página 2 e 3.

105 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 90.



Figuras 77 e 78. Cenário do primeiro e segundo actos, respectivamente, de *O rei da vela*, teatro Oficina, 1967

geradoras de dívidas por parte dos cidadãos.

No segundo acto, a paisagem carioca, com enfoque na lagoa Rodrigues de Freitas e o Cristo Redentor no horizonte, desenhavam o cenário do palco sob o domínio cromático do amarelo e verde. Se o anterior se baseava na vida circunspecta e empreendedora da burguesia paulista; este novo acto, rotulado por Martinez Corrêa como sendo o da Frente Única Sexual, caracterizava-se pela exibição do seu ócio, pela representação, pela falsa vivência assente no mundo "pop", e pela ilusão emocional da micro sociedade sediada na Zona Sul da cidade. O teatro de revista representava a chave para o desenrolar da acção, uma vez que reflectia genuinamente o mundo de aparências e hipocrisia no qual residia esta "privilegiada" classe social.¹⁰⁶



Figura 79. Cenário do terceiro acto de *O rei da vela*, teatro Oficina, 1967.

Por último, o terceiro acto dizia respeito à tragicomédia, regido pela abdicação, substituição e consequente desvalorização humana e até pelo suicídio. Esta inerente relação com a morte é reflectida pelo despojamento cénico, pelo recurso ao pobre teatro de ópera (simbolizado pelo uso da habitual cortina vermelha rematada com as tradicionais franjas douradas) e pela melodia romântica ao jeito brasileiro, a cargo do músico Carlos Gomes.¹⁰⁷

106 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 90 e 92.

107 Idem, página 92.

As diversas opções formais da peça, ainda que distintas, unificavam-se, assim, na ideia de representação, de utopia, de irrealidade aquando a apresentação da experiência burguesa brasileira. Em suma, a génese temática desta produção teatral poder-se-ia resumir na premissa assumida desde cedo pelo encenador: “*Não há História, não há sentido hegeliano.*”¹⁰⁸ Esta não-história a que Zé Celso se refere não se destina somente ao caminho da sociedade burguesa mas, segundo este, a uma generalização da inexistência da história no Brasil nos últimos anos¹⁰⁹ enquanto país livre, criador do seu próprio caminho artístico e detentor dos seus próprios direitos, superando, deste modo, o “*brasil paternal*”¹¹⁰ fruto da herança colonizadora.

“*Brasílias de cenário de óperas*”

José Celso Martinez Corrêa¹¹¹

Figuras 80, 81 e 82.
Fotografias registadas no
decorrer da peça *O rei da vela*,
teatro Oficina, 1967.



Eis que em 1968, ano do rescaldo político que culminou com o endurecimento da ditadura, é apresentada uma nova peça que enfurece o regime, *Roda viva*, escrita por Chico Buarque e encenada por José Celso Corrêa. Anteriormente desafiado com as exhibições como a *d'O rei da vela*¹¹², a censura aperta o cerco e parte para a acção violenta, acusando a nova peça de subversiva e desrespeitosa para com o público. Em *Roda viva*, a sexualidade era explorada de forma natural e a crítica política uma dura consequência, razão mais que suficiente para acusar o Oficina de entidades transgressora, constituindo um perigo eminente para a sociedade e, com isto, justificar as agressões e até mesmo sequestros de alguns actores pertencentes ao elenco, por parte das forças militares.

Por sua vez, o encenador, refere-se a *Roda viva*, como um anti-bordel. Para este, um bordel vivia da hipocrisia, enquanto que a peça imperava num universo perfeitamente distinto da realidade brasileira. O anti-bordel sugeria uma libertação, uma ausência de máscaras, uma junção de arte e prazer físico que na realidade a tornava aberta à sensibilidade e, por consequência, à condição humana enquanto ser líbido, onde a ética e a moral não tinham validade punitiva. O Homem enquanto ser que instintivamente procura prazer e felicidade

108 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 86.

109 Idem, página 92.

110 Denominação enunciada por Hélio Oiticica no seu texto *Brasil Diarréia*, Rio de Janeiro, 5-10 de Fevereiro de 1970.

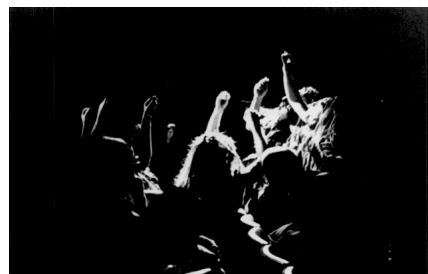
111 Referência à peça *O rei da vela*. CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 89

112 Que teria sido censurada e, após a supervisão militar, permitida uma nova apresentação com cortes

transposta para o teatro, colocaria a oposição de sonho e realidade num patamar reconciliatório, e até mesmo curiosamente sinónimo. A peça pretendia reconhecer a necessidade natural no uso do calão, assim como, desvendar o valor estético do impudor; com a finalidade de desfazer tabus, desmascarando realidades.¹¹³ Esta clara finalidade, afastava-a do campo da pornografia (pelo qual era, por vezes, considerada) cujo objectivo residia na fomentação da instigação sexual.¹¹⁴

Com *Roda viva*, Zé Celso rompe, agressivamente, o limite entre o espaço de actuação e o espaço da assistência, uma vez que os actores invadiam o público, sacudindo-os, gritando imperativamente, vendendo-se numa inquietude voraz. Numa outra cena, decorrida no próprio corredor do teatro, desenrolava-se um ritual canibalesco em que as actrizes envolvidas consumiam sofregamente o coração do cantor que morrera (fígado de boi cru) enquanto que o sangue jorrava sobre os espectadores mais próximos.¹¹⁵ A referência a símbolos religiosos (sobretudo a Nossa Senhora), por vezes, associados ao universo hippie ou até postos em evidência perante acções socialmente consideradas pecaminosas, eram constantes ao longo da peça. Esta "profanação" teria um fim muito claro: a objectivação da idolatração das massas, através dos meios de comunicação, enquanto dano social.¹¹⁶

Para esta peça, Flávio Império criou um "palco-vídeo-de-televisão" que produzia um efeito de espaço electrónico, um "altar de protagonistas" (vestidos com os seus próprios irónicos figurinos), que não constituiria o espaço de encenação em si mas um espaço singular pertencente a este, já que a plateia era agora entendida também como palco.¹¹⁷



"(...) um rito em três tempos: o ídolo pop; o ídolo político (de cara feia, punho fechado); o ídolo hippie."

José Celso Martinez Corrêa¹¹⁸

Figura 83.. *Roda viva*, teatro Oficina, 1968.

Figura 84. *Roda viva*, teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968.

Figura 85. Coro de *Roda viva* invade a plateia, teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro, 1968.

O teatro, cada vez mais, incitava à produção de uma arte violenta, continuamente inspirada no herói da antropófago Oswald de Andrade, tal como previra Zé Celso aquando a

113 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 119.

114 Idem, página 120.

115 Informação retirada do artigo *Maio de 68: Roda viva de Zé Celso* in revista *OGrito!*, consultado em: <revistao-grito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/05/19/maio-de-68-roda-viva-de-ze-celso/> [5 de Maio de 2015].

116 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 122.

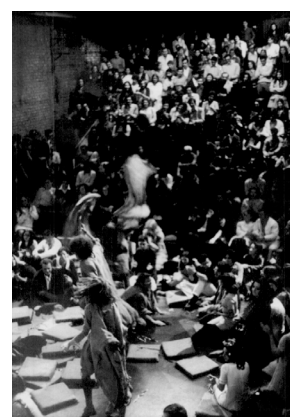
117 Idem, página 78.

118 Idem, página 79.

transição do teatro de Guedes para o de Império.¹¹⁹

O Brasil preparava-se para a aplicação do mais duro acto institucional alguma vez imposto pelo regime e, conseqüentemente, para a apresentação de *Galileu Galilei*¹²⁰, peça da autoria de Bertolt Brecht encenada por Zé Celso. O universo tropical fora substituído por um cenário prisional onde, contrariamente às anteriores apresentações, os actores, enjaulados, se viam fisicamente impedidos de avançar sobre o público. A cortina de outrora seria agora substituída por uma grade punitiva e as cores exóticas transformar-se-iam em cinza mórbido. O Homem como animal à mercê do seu instinto pela sobrevivência. Os símbolos não eram mais as palmeiras, as bananas, as plumas; o que no entanto, não impedia a existência do Tropicalismo, mas a sua acção dissimulada sob a forma de um manifesto violento desmedido, neste caso, fisicamente confinado ao espaço do palco.¹²¹

Imagem 86. O coro de *Galileu Galilei*, teatro Oficina, 1968.
Imagem 71. *Galileu Galilei*, teatro Oficina, 1968.



O “*masoquismo da estética tropicalista*”¹²², referido por Guilherme Wisnik, adjectiva simultaneamente *Roda viva* e *Na selva das cidades*, peça realizada um ano mais tarde, que contou com o trabalho de cenografia da arquitecta Lina Bo Bardi e de Ednísio Ribeiro. *Na Selva nas cidades*, pretendia ser uma peça de ruptura, em que os ideais seriam propulsionados por novas descobertas e experimentos. O “*teatro engajado*” de esquerda (nome atribuído por Zé Celso à fase anterior do Teatro Oficina) seria substituído pela peça brechtiana destrutiva, sobretudo cenograficamente. Um ringue de boxe era agora o espaço onde se desenrolava toda a acção que, segundo Wisnik, possuía uma clara significação, constituindo uma metafórica crítica às consideradas estruturas sociais e ao ultrapassado teatro de protagonista. A demolição, por seu lado, ia-se sucedendo a par com o desenrolar da luta entre dois homens (decorrida em Chicago, em 1912). A peça tinha 11 “rounds” e, em cada um algo se ia destruindo e dissipando, sendo que até o próprio espaço do ringue fora destruído, até terminar com uma insaciável vontade de romper o próprio pavimento do teatro como forma de chegar à terra.¹²³ A sacrificadora experiência de *Na selva das cidades*, ditada pela sua violência e ira, ilustrava belicamente canções

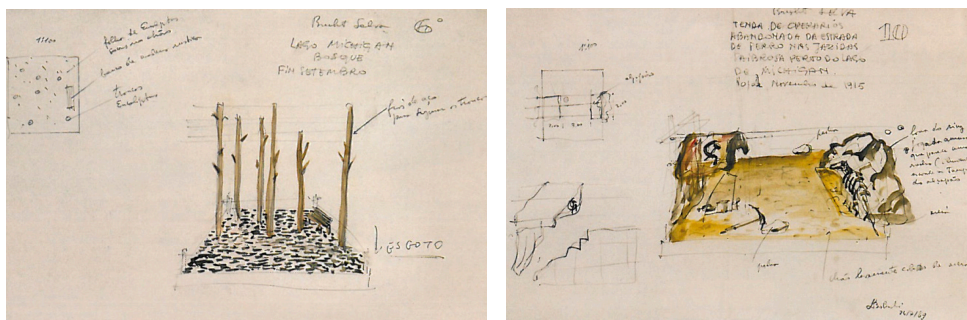
119 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 100.

120 Estreado a 16 de Dezembro de 1968, 3 dias após a instauração do Acto Institucional nº 5 no Brasil.

121 Idem, página 130.

122 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitectura brasileiras na virada dos anos 1960*, página 6.

123 Ibidem.



Figuras 88 e 89. Desenhos de Lina para a cenografia de *Na selva das cidades*, 1969.

na presença constante das grades e jaulas já afamadas nos teatros de Zé Celso.¹²⁴ Para além desta sua característica catalisadora, resultou numa demonstração especialmente económica, uma vez que Lina andara loucamente em busca de lixo, no bairro paulista Bexiga, para compor todo o cenário, não fazendo uso de recursos materiais extraordinários.¹²⁵ *Na selva das cidades* distinguiu-se também por ser pioneira na natural exposição do nu, sendo considerada a primeira peça brasileira a conseguir uma cena de nudez em palco, pela actriz Ítala Nandi. Devido a uma crise no Oficina, a peça não se mantém por muito tempo em cartaz, sendo ela a principal motivação a mais uma transformação no teatro, desta vez a cargo de Lina Bo Bardi.¹²⁶

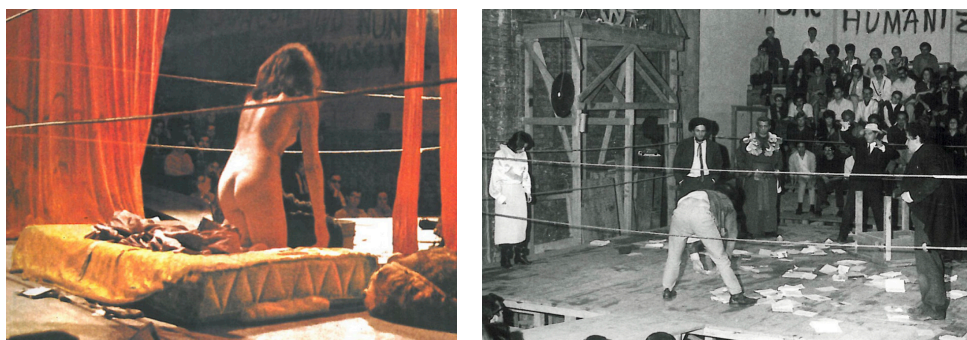


Figura 90. Ítala Nandi a interpretar a primeira cena de nudez no teatro brasileiro, na peça *Na selva das cidades*, teatro Oficina, 1969.
Figuras 91. O ringue de boxe, *Na selva das cidades*, teatro Oficina, 1969.

Em inícios de 1972, o Teatro Oficina, propôs a peça *Gracias, Señor* no Teatro Tereza Rachel no Rio de Janeiro, peça que contava, uma vez mais, com a participação da arquitecta Lina Bo Bardi no trabalho de cenografia e figurinos. A cenografia da peça era prática e propositadamente inexistente, despindo o palco de qualquer despojo para que este valesse pela livre acção, desresponsabilizando-o, assim, da tarefa de representação.¹²⁷

A primeira parte da peça não implicaria grandes mudanças comportamentais uma vez que a separação palco-plateia era clara e aceite pela generalidade do público, o que já não se verificaria na segunda parte. Nesta última, os corpos seriam os grandes protagonistas, ainda que as relações entre eles sofressem a intervenção da restritiva "*censura pornográfica*" que controlava as acções impedindo o toque e o beijo, alimentando o sonho, criando universos de possibilidades disponíveis ao público que fosse capaz de aceitar a descompostura que

124 *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, org. Carlos Basualdo, página 41

125 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal.

126 Idem, página 332.

127 Idem, página 213.



Figura 92. Zé Celso em *Gracias, señor*, Teatro Ruth Escobar, teatro Oficina, São Paulo, 1972.

Figura 93. Henrique Maia Nurmberg na cena "Separação dos corpos" em *Gracias, señor*, Teatro Ruth Escobar, teatro Oficina, São Paulo, 1972

Figura 94. Cena das "Rãs e cotovias" em *Gracias, señor*, Teatro Ruth Escobar, teatro Oficina, São Paulo, 1972

possibilitaria a "viagem" colectiva.¹²⁸ O Oficina passou a denominar de *Te-ato* estas novas experiências que visavam a construção de um ideário colectivo a partir do espaço cultural, por si só também em constante transformação. *Te-ato* e Teatro estariam assim, em colisão dentro do próprio Teatro, o que poderiam vir a constituir uma vicissitude ou até ameaça no progresso desta produção artística.

Com a posterior censura de *Gracias, Señor*, o espaço teatro, como situação emergente, reabre com um programa generalizado que incluía produções festivas, concertos, apresentações teatrais e espaço de mostra de filmes, vendo o seu nome alterado para *Casa de Transas*. Dois anos mais tarde, o teatro foi ocupado pela polícia sob a acusação de dar lugar a actividades ilícitas, alguns actores foram presos e o espaço encerrou, reabrindo ao fim de nove dias.¹²⁹

Figura 95. Teatro Oficina após invasão da polícia, em abril de 1974.

Imagem 96. Notícia do jornal *Notícias Populares*, sobre a prisão de membros do Oficina, 22 de Abril de 1974.



Posteriormente, em 1982, o edifício do teatro foi demolido e Lina Bo Bardi encarregou-se de um novo projecto que desenhava o espaço de actuação como uma rua que seguia até Anhangabaú. Como se verá posteriormente, através deste projecto de Lina, as premissas cénicas encontrar-se-iam revistas, permitindo uma nova adequação do espaço de actuação, agora mais ligado à cidade e ao universo nordestino: popular, policromático, figurativo e festivo.¹³⁰ O desenho do espaço cénico, por vezes, era referido como "*teatro-sambódromo*"¹³¹, noção que

128 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 197.

129 Idem, página 333-335.

130 Zé Celso chega mesmo a metaforizar o vanguardismo da arquitecta através da árvore sagrada, simbologia indispensável à vida no sertão do Candomblé. Informação retirada da entrevista a José Celso Martinez Corrêa, *The street is a theater*, in *Domus*, por Roberto Zancan, São Paulo. Consultada no artigo publicado a 21 de Maio de 2012, disponível no site: www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html

131 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitectura brasileiras na virada dos anos 1960*, página 6.

poderia ser associada ao carácter de pista em movimento validada pela proximidade do público nas bancadas superiores dispostas verticalmente pelas paredes laterais.

O imponente Minhocão crescera de forma galopante (desde 1969, período da sua construção) e rapidamente se tornara o mais recente vizinho do edifício do teatro. Enquanto isso, este último, por sua vez, caminhava no sentido da auto-destruição, num masoquismo desmedido pela procura da experiência que permitiria a validação da obra cénica.



Com o passar dos anos o projecto começou a não suprir o aumento exacerbado de público na assistência, pelo que a acção começou a extravasar o próprio espaço destinado a esta. Em *Macumba Antropófaga Urbana*, realizada pela primeira vez em 2011, como demonstração representativa do teatro Oficina (em memória dos seus 50 anos de existência), os espectadores juntam-se aos actores (e ao director) e invadem o espaço confinado à peça, saindo para a rua em jeito de celebração, percorrendo ruas mais ou menos estreitas, mais ou menos perigosas, perfurando ruínas, explorando os limites urbanos e até mesmo sociais quanto fosse possível. Neste caminho, há uma invasão e consequente unificação social consumindo até mesmo aqueles que não se propuseram a assistir à manifestação cénica. Esta noção globalizante mantém-se muito ligada à cidade e à própria arquitectura que servia agora de bancada para o espectáculo que se desenvolvia em praça pública, profundamente invasivo nas acções quotidianas da cidade, querendo forçosamente quebrar a rotina de forma festiva e envolvente. Com estas demonstrações podemos considerar que o teatro Oficina é também ele uma intervenção artística de cariz social em que as acções involuntárias dos espectadores (e daqueles que o acabam por ser irrevogavelmente) constroem a produção artística, uma criação popular, natural, livre e desprovida de requinte. No teatro de Zé Celso o espaço torna-se submisso à própria peça, sendo esta que dita as regras. A arquitectura surge como meio à disposição do encenador como parte do conjunto, propondo limites e espelhando uma franqueza absoluta na relação do corpo com o lugar, validada pelo movimento.

O Oficina surge como uma das principais reacções tropicalistas dada a forte génese performativa e o desassossego experimental, em consonância com as temáticas abordadas e,



Figura 97. Zé Celso nas ruínas do teatro Oficina, São Paulo, Maio de 1966.

Figuras 98 e 99. Zé Celso a observar o teatro, 2012.

Figura 100. Propriedade adjacente pertencente a Silvio Santos. Lugar onde a companhia teatro Oficina realiza estruturas temporárias para atrair grandes audiências para os seus espetáculos, 2012.

consequentemente a atmosfera cenográfica das peças dirigidas por José Celso Martinez Corrêa. O carácter envolvente das obras do encenador permitiriam recordar os novos pressupostos que Hélio Oiticica defendeu no caminho para a arte experimental, em que o corpo do espectador se assume parte integrante da obra e com ela deve reagir, sendo capaz de a manipular. O teatro é, por si mesmo, uma arte vivida dependente da acção de um ou mais indivíduos, no entanto, essa iniciativa revela-se previamente planeada e consciente. A participação de uma entidade exterior passa a ter uma conotação imprevisível, transformando a obra no seu todo.



jardel filho
paulo autran

josé
lewgoy

glauce rocha

paulo gracindo

hugo carvana

danuza leão

música
sergio ricardo

UM FILME DE
GLAUBER ROCHA

fotografia
luiz carlos barreto

produtor
executivo

zelito vian

produção mapa RIO 1967

1.3. Cinema

Tal como as demais disciplinas artísticas, o cinema brasileiro é um sistema em contínua evolução e reestruturação. O papel do Tropicalismo vem, neste caso, intensificar ideias que já começavam a ser exploradas em anteriores vanguardas. Nas *chanchadas*¹³², ascendidas nos anos 40 e 50, já haveria intenção de evidenciar o desfavor económico do terceiro mundo, num registo cómico popular representado pela produção de baixo custo.¹³³ Foi, no entanto, no início dos anos 60¹³⁴ que os meios de comunicação se demonstraram interessados na consideração e destaque, a nível internacional, de algumas produções cinematográficas brasileiras (sobretudo na área do documentário). As apresentações em festivais estrangeiros eram cada vez mais recorrentes, revelando a forte vontade do cinema brasileiro de se projectar nas rotas cinematográficas internacionais.

"(...) A descompostura intelectual do cinema brasileiro, sua falta de prestígio, seu abandono político e económico, sua trágica destinação à demagogia, aventureirismo, teoria de algibeira, subitamente levanta a cabeça. (...) Queremos um crédito de confiança. Não desejamos nada mais. (...)"

Glauber Rocha¹³⁵

O princípio de futuras realizações, independentemente da escassez de meios quer económicos quer materiais, estava lançado por Glauber Rocha, através do seu artigo-manifesto, *Arraial, Cinema novo e câmera na mão*, desenvolvido em 1961. Esta promessa desafiante do cineasta, visava uma clara apropriação dos recursos disponíveis, sendo a rua o principal elemento cenográfico e o imprevisto a chave para a resolução de qualquer problema que pudesse surgir. No mesmo manifesto Glauber intensifica a sua ideia, transcrevendo as palavras de Paulo Saraceni¹³⁶, que por sua vez cita Gustavo Dahl¹³⁷ numa intervenção mundial: *"Hoje em dia os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz de um homem"*. Deste modo, o desejável seria uma transmissão o mais real possível de um produto, sem recurso a artimanhas defraudadoras capazes de distorcer os problemas contemporâneos, impeditivos do gesto livre e sincero de um artista jovem de capacidade crítica imparcial.¹³⁸

Figura 101. (lado) Cartaz de *Terra em Transe*, filme de Glauber Rocha, 1967, Rogério Duarte.

132 A *chanchada* era um género cinematográfico que se baseava no humor ingénuo e travesso, de carácter popular.

133 XAVIER, Ismail; O cinema brasileiro moderno, página 10.

134 Sobretudo entre 1960 e 1962.

135 ROCHA, Glauber; artigo-manifesto *Arraial, Cinema novo e câmera na mão*, publicado no SDJB, a 12 de Agosto de 1961.

136 Paulo César Saraceni (1933 - 2012) foi um cineasta, actor, crítico e roteirista carioca.

137 Gustavo Dahl (1938 - 2011) foi um cineasta e crítico, naturalizado brasileiro.

138 ROCHA, Glauber; *Revisão crítica do cinema brasileiro*, páginas 128 e 129.

"O cinema novo não é uma questão de idade, é uma questão de verdade."

Paulo Saraceni¹³⁹

Sentia-se agitação entre os jovens cineastas europeus, nomeadamente em Inglaterra e na Polónia, devido aos crescentes impulsos criativos e sucessivas produções de qualidade. Com o festival de *Santa Margherita* (Itália), as perspectivas haviam embarcado numa viagem transatlântica que restituía uma esperança de reconhecimento internacional do universo cinematográfico latino-americano, no qual a Argentina se destacou. Esta possibilidade constituía não só a valorização cultural destes países como também significava o início de uma superação histórica, enquanto anteriormente sujeitos à condição de territórios colonizados.¹⁴⁰

A auspiciosa premissa de Dahl seria agora, quanto possível, seguida a rigor: *"O cinema hoje é livre como a pintura, a música, a escultura, a arquitetura, a dança e a poesia."*¹⁴¹

Enquanto isto, o Brasil ainda se debatia com a crise do cinema industrial, gerido economicamente pelo rendimento dos seus próprios filmes, sem que outras verbas fossem dispensadas na produção destes. A falta de promoção, aquando a competição directa com o cinema americano, a par com o esbanjamento económico na obtenção do resultado desejado¹⁴², levava ao inevitável colapso.¹⁴³ *Vera Cruz*, a produtora paulista encarregue deste *"produto esteticamente duvidoso e culturalmente híbrido"*¹⁴⁴, em meados dos anos 50, declarou falência ainda que atingindo um considerado sucesso em alguns trabalhos¹⁴⁵. A proposta cinematográfica brasileira ia, até então, ao encontro da sugestão americana pela maior proximidade cultural e económica que mantinha desta, relativamente à Europa.¹⁴⁶

"O espectador condicionado impõe uma ditadura artística a priori ao filme nacional: não aceita a imagem do Brasil vista por cineastas brasileiros porque ela não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal como se vê nos filmes de Hollywood."

Glauber Rocha¹⁴⁷

139 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 15.

140 ROCHA, Glauber; *Revisão crítica do cinema brasileiro*, páginas 128, 129.

141 Ibidem.

142 Sendo que o resultado desejado consistia na contratação de directores estrangeiros, salários avultados e admissão de maquilhadores para a construção de produções megalómanas de estúdio.

143 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 102.

144 Idem, página 103.

145 *O Cangaceiro*, de Barreto Lima, foi um dos maiores sucessos produzidos por *Vera Cruz*. Ainda que visando um tema nacional em que a acção é passada no cangaço, este filme, segundo Glauber Rocha, espelha as técnicas do filme western não só pelos objectos-ícone usados, desde os chapéus imponentes às armas e cavalos, como pela clara necessidade de definir as personagens no universo social representativo da vítima e do vilão (o bem e o mal). Entre as personagens surge a mulher pura e indefesa que escapa à maldade da trama, em contraposição às figuras masculinas, símbolos de bravura e valentia. A câmara interessa-se em representar a acção em si mesma sem reflectir intensamente sobre as personagens e seus conflitos próprios, procurando, por vezes, a *"fotografia romântica"* como técnica expositiva. Idem, página 96.

146 Idem, página 95.

147 Ibidem.



Figuras 102-104. Fotogramas retirados da curta-metragem *Couro de Gato*, Joaquim Pedro de Andrade, 1960.

Por outro lado, a intencional e crescente procura por um modernismo no cinema brasileiro, referida anteriormente, indiciada por Nelson Pereira dos Santos (1957) através da consideração do neo-realismo italiano a par com o discurso literário brasileiro, comprometia o país numa discussão além fronteiras que visava opor-se à vigente produção comercial.¹⁴⁸ *Rio, 40 graus* surgira anos antes (1955) e começava a dar mostras de uma vontade de criação independente, de valorização nacional. Em 1962, o país recebe dois prêmios internacionais, em festivais distintos, sendo o primeiro destinado à curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, intitulada de *Couro de Gato* (1960), e o segundo a *Barravento* (1962) de Glauber Rocha.¹⁴⁹ As discussões cinematográficas internacionais reflectiam, de forma cada vez mais persistente e proeminente, a origem do cinema livre, dos quais estes eram exemplos distintos, defendendo um vínculo vivencial e emocional entre obra e espectador.



Figuras 105 e 106. Fotogramas retirados da longa-metragem *Barravento*, Glauber Rocha, 1962.

Perante o facilitismo proporcionado pela abordagem cinematográfica brasileira de então, através do recurso à “*linguagem de imitação*” (como resolução imediata para o arrebatador sucesso de bilheteiras), e tendo em conta a rejeição imediata deste caminho por parte de um grupo de “*cinastas nacionais*”¹⁵⁰ (sobretudo baianos e cariocas) com as suas consequentes produções independentes, começou a surgir a denominação de *Cinema Novo*. Por sua vez, ambicionavam uma resposta original, de acção participativa por parte do público, em que a sua condição cultural e moral era agora motivo de inquietação e apreço.¹⁵¹ A troca discursiva eficaz entre cineasta e espectador era o desafio que os jovens criadores estavam dispostos a

148 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 9.

149 *Couro de Gato*, foi premiada, em maio, no festival de Santa Margherita; enquanto que *Barravento* o foi no festival de Karlov-Vary, no mês seguinte, por se tratar de uma “*criação revelada num filme de estreia*”. ROCHA, Glauber; *Revisão crítica do cinema brasileiro*, páginas 129.

150 Ambas as citações: ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 99.

151 Ibidem.

enfrentar, conscientes das dificuldades de aceitação de um novo sistema que acarretava um maior número de imperfeições, perante a já tão explorada e adorada abordagem americana.¹⁵²

Perante esta recusa cinematográfica ao sistema estabelecido e sucessivo afastamento, o *Cinema Novo* começou a ser frequentemente associado à *Nouvelle Vague* francesa. O súbito interesse em gerar uma mudança de linguagem aproximando-a da vida quotidiana (sobre a qual era frequente uma reflexão a cerca dos comportamentos humanos), assim como a apropriação do espaço real (desde a cidade ao sertão) como proposta cenográfica, poderiam ter sido algumas das razões apontadas para o processo comparativo. No entanto, é importante destacar que ambas as nações passavam momentos de preparação revolucionária social e cultural, ainda que em proporções distintas. Além deste aspecto o *Cinema Novo* querendo inserir-se no contexto internacional naturalmente seria, consciente ou inconscientemente, influenciado pelas correntes europeias. Ainda assim, para Glauber Rocha, a *Nouvelle Vague* estaria associada a “uma estética burguesa por excelência” distante da realidade brasileira e de, certa forma, também do cinema de autor (sendo frequentemente confundidos) estratégia da qual os cineastas brasileiros faziam recurso. Esta vontade autoral devia-se, sobretudo, à escassez de apoios económicos que obrigavam ao impulso “*câmera na mão*”¹⁵³ não olhando a técnicas inovadoras mas só e apenas à captação da verdade e originalidade representativa, através de um estilo próprio imposto pelo seu criador. A autonomia, que começou a revelar-se instigante, regia todo o processo sem amarras criativas, financeiras ou mercantis. Uma autonomia distante da “ineficácia”.¹⁵⁴

A regurgitação da cultura popular literária a par com uma consciência associada à música e teatro contemporâneos, tornava-se, agora, uma importante base para a produção cinematográfica brasileira. Entre outras, obras como: *Vidas Secas* (escrito no final dos anos 30) de Graciliano Ramos inspirou o filme, com o mesmo nome, de Nelson Pereira dos Santos, produzido em 1963; *Macunaíma* do escritor Mário de Andrade, de 1928, seria adaptado para cinema quarenta anos depois, pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade; ou até mesmo, *Menino de engenho*, obra do romancista brasileiro José Lins do Rego, publicada em 1932, revisitada sob o olhar de Walter Lima Júnior, em 1965. As preocupações destes artistas prendiam-se sobretudo com a inconstância política, o resgate identitário do país e com a repercussão sociológica que um passado e presente de disputas, conflitos e opressão havia proporcionado à população brasileira.

Como tal, esta apropriação literária surgia como testemunho de um passado que esta geração não teria vivenciado mas que considerava responsável por muitas consequências do seu tempo. Assim, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, uma produção de Glauber Rocha de 1964, marca esta importante revisão do passado como forma de compreender o problema presente.



Figura 107. Desenho de cangaceiro de Glauber Rocha,

152 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 101.

153 A *câmera na mão*, característica do cinema de autor dos anos 60, foi frequentemente explorada tanto por Godard como pelo cinema underground norte-americano. Usada em diversos registos discursivos dentro da produção nova no Brasil, passou a ser o seu recurso permanente ao longo do processo evolutivo, ainda que tendo sido, posteriormente, redefinida por Sganzerla e Bressane. XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 65.

154 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 137.

Neste caso, a construção do pensamento cinematográfico seria fortemente apoiada na discussão criada após o contacto com *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, escritor que trabalhou como jornalista durante a Guerra dos Canudos (1896-1897)¹⁵⁵ e que, por esse motivo, viveu na primeira pessoa, acontecimentos dramáticos como os massacres aos camponeses no sertão nordestino.¹⁵⁶

Figura 108. Rosa e o marido Manoel, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964.

Figura 109. Antônio das Mortes, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964.



Torna-se necessário destacar uma diferenciação conceptual entre este interesse popular e a expressão “*populismo*” que, segundo Glauber, seria um inimigo directo da consideração social. Deste modo, a arte populista não seria mais que a redenção do artista a uma condição “*primária*” que levava a um conformismo pleberiano face às suas indigências. Os novos cineastas rejeitavam, assim, este conceito, procurando uma valorização do povo, entendido como órgão complexo, e nunca a sua subestimação através de uma abordagem romântica de simples apreensão, ou até de uma comicidade inconsequente. Assim, o caminho do novo cinema pretendia também distanciar-se da abordagem da *Chanchada*, cujo método “comunicativo” se baseava na ridicularização da própria condição subdesenvolvida.¹⁵⁷ Neste sentido, uma das principais características que a diferenciaria do *Cinema Novo*, era a sua capacidade de distracção ao invés de uma atitude interventiva de verdadeira superação. O *Cinema Novo*, assumiu desde o início, uma vontade radical de quebra, confessada mais tarde por Glauber Rocha na sua Revisão crítica do cinema brasileiro: “*A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do cinema novo 1962.*”¹⁵⁸ “*Dito e feito.*”¹⁵⁸

A negação do “*populismo*” dificultou ainda mais a via para a alteração linguística que, para além de possuir uma função de franco préstimo social, pretendia dedicar os seus

155 A Guerra dos Canudos, iniciada em novembro de 1896 e terminada um ano depois, travou um conflito entre o Exército Brasileiro e um movimento popular comandado por Antônio Conselheiro, na época líder da cidadela de Canudos, na Bahia. Um rumor de um ajuntamento popular que visava o ataque às cidades próximas, em luta por apoio social e económico, amedrontou a república recém-instaurada. Como forma de prevenção esta insurgiu sobre Canudos, acabando derrotada. Esta vitória, não moveu o exército que, apavorado, massacró o arraial destruindo tudo à sua passagem. Canudos ficou devastado e a população brasileira, uma vez mais, marcada por um trágico acontecimento.

156 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 18 e 19.

157 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 100.

158 ROCHA, Glauber; *Revisão crítica do cinema brasileiro*, páginas 132.

esforços ao engenhoso acto da criação. Após a derrota da *Chanchada*, o *Cinema Novo*, reunia esforços, numa continuada disputa com o projecto comercial do “cinema dramático evasivo”. Para Glauber Rocha, o projecto do *Cinema Novo*, de franqueza praticamente documental, ao rejeitar consequentemente a “esteta do absurdo” e o “nacionalista romântico”, passa a assumir o carácter de “cultura revolucionária”¹⁵⁹. Segundo Glauber, na realização cinematográfica só essa consideração era possível perante a realidade trágica terceiro-mundista, deixando muito clara a sua posição no texto *Tricontinental* que teria escrito um ano após a origem do movimento político cubano OSPAAAL (Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina)¹⁶⁰:

“Tricontinental, qualquer câmara aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário.”
Glauber Rocha¹⁶¹

No que respeita aos espaços de acção da proposta novista, apesar da sua imediata admiração pelo sertão e favela, em que as carências sociais eram apresentadas de forma directa assentes numa realidade nua implacável, há também obras que projectam a sua atenção sobre o meio urbano e o seu caos vivencial. Por vezes eram até mesmo inseridas no quotidiano da classe média, em nenhum momento poupada pelo cineasta mas constantemente julgada pela sua mediocridade, conservadorismo e covardia. Como exemplos desta abordagem urbana socio-política distinguem-se no campo da ficção, *São Paulo S/A* (1965) de Luis Sérgio Person; e no campo do documentário, *A Opinião pública* (1967) de Arnaldo Jabor. O *Cinema Novo* é, como se pode constatar, regido por uma estratégia praticamente contraditória de amor/ódio pelo seu público, pretendendo a sua conquista ainda que o critique severa e violentamente.¹⁶²

Assim sendo, distinguiram-se algumas criações entre as avassaladoras propostas do *Cinema Novo* que, de certa forma o transpuseram além fronteiras, revistas pela criativa apoderação de elementos modernos do cinema internacional¹⁶³:

Rio, 40 graus (1955), produzido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, anteriormente mencionado, destacou-se com sendo uma das primeiras produções destemidas em creditar novos cineastas nacionais no mundo, ainda estereotipado e pouco explorado, do cinema brasileiro. Economicamente independente e de liberdade criativa, esta proposta começou a entusiasmar jovens cineastas para a possibilidade de construção de um caminho para a modernidade do cinema nacional, abrindo portas ao cinema de autor. Deste modo, a produção, inspirada pelo Neo-Realismo (sobretudo de Vittorio De Sica e Rossellini), pretendia constituir

159 Citações retiradas: ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 66.

160 Em 1967, Glauber Rocha escreve um texto intitulado de *Tricontinental*, nome que correspondia também à revista lançada pela OSPAAAL (Organización de Solidaridad con los Pueblos de Asia, África y América Latina). Esta organização nascida em Havana (Cuba) em inícios de 1966, defendia um sistema neoliberalista globalizante de defesa pelos direitos humanos nos três continentes que se encontravam em condição subdesenvolvida.

161 Idem, página 71.

162 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 68 e 69.

163 Idem, página 64 e 65.

um espelho fiel da violenta realidade social do país, onde a população se pudesse rever genuinamente, sem camuflagens contenciosas, numa linguagem simples ainda que inserida nos meandros urbanos. A escassez de recursos financeiros, um dos grandes flagelos brasileiros, era constantemente denunciada pela apropriação do espaço da rua e das suas gentes aquando as filmagens, e as técnicas avançadas de produção e de cenografia, perfeitamente dispensáveis. Segundo Glauber Rocha, *"o filme era revolucionário para e no cinema brasileiro"*, e talvez por esse motivo, diversas vezes intersectado pela censura.¹⁶⁴

Figuras 110 e 111.
Fotogramas retirados do filme
Rio, 40 graus, Nelson Pereira
dos Santos, 1955.



Vidas Secas (1963) produção de Nelson Pereira dos Santos, é um claro exemplo do cinema autoral que revela uma importunação insistente, pela parte do cineasta, de afirmar a sua posição, revelando-se, nas palavras de Glauber Rocha, como sendo *"a primeira confissão autobiográfica"* do cineasta.¹⁶⁵ Nelson Pereira transmite aqui, a verdadeira ideia da revolução social, numa originalidade ímpar, através de uma *"acção rarefeita"* e da *"notável"* e surpreendente *"escassez de som"*.¹⁶⁶

Figuras 112 e 113.
Fotogramas retirados do filme
Vidas Secas, Nelson Pereira
dos Santos, 1963.



Por sua vez, em *Os Fuzis*¹⁶⁷ (1964) de Ruy Guerra, uma das características de destaque é o confronto constante entre dois mundos, o urbano e o rural. O mesmo confronto provoca uma separação possante a partir da qual se origina um sentimento de estranheza¹⁶⁸, sendo esta,

164 ROCHA, Glauber; *Revisão crítica do cinema brasileiro*, páginas 105 e 106.

165 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 25 e 27.

166 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 65.

167 A acção do filme iria ser passado na Grécia, no entanto, após o conhecimento da situação precária de fome que se desenrolava no sertão, o cineasta optou por filmá-lo no Brasil, o que implicou umas alterações no roteiro original. FIGUEIRÔA, Alexandre; *Cinema novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França*, página 23.

168 Na experiência do Cinema Novo, esta estratégia era, por vezes, praticada por alguns autores, na tentativa de proporcionar a conseqüente reflexão do público, com maior eficácia.

o recurso estratégico usado para estabelecer o contacto directo com o público. A apresentação explosiva das duas vertentes: direcciona o camponês para o registo documental onde é apresentada a sua existência oprimida e suas conseqüentes dificuldades extremas assim como um fanatismo simbólico religioso; o mundo citadino da tecnologia bélica é representada por uma ficção que pretende desvendar a alma do urbanita.¹⁶⁹ Segundo o teórico de cinema, Ismail Xavier, o filme de Ruy Guerra resume-se a uma “*estrutura dramática estranha ao naturalismo*”.¹⁷⁰



Figuras 114 e 115.
Fotogramas retirados do filme
Os Fuzis, Ruy Guerra, 1964.

Com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Glauber Rocha pretendiam mostrar a vida no sertão e sua população fanática, enfatizando personagens que remetem à história do Nordeste brasileiro. A aparição dos cangaceiros denota uma vontade de Glauber pela inclusão da cultura popular e sua vontade de com ela construir um imaginário, de tal forma introspectivo que perspectivava um “*cinema-ritual*”. Fazendo recurso da “*câmera na mão*”, captou assim o movimento de tensão, que, posteriormente, incluiu na montagem por meio de “*rupturas, desequilíbrios e contrastes*”.¹⁷¹



Em 1964, vivia-se o auge do *Cinema Novo* com todas estas produções que apontavam no sentido do cinema de autor. O acontecimento político de Abril desse mesmo ano, influenciou inevitavelmente o caminho do cinema que passaria agora a criar uma subdivisão de motivações distintas. Por um lado havia quem sentisse necessidade de expor a sua perplexidade ao sucedido golpe militar, representada em produções como *O Desafio* (1965)

Figura 116. Manoel e o Padre em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964.
Figura 117. Manoel e Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha, 1964.
Figura 118. Desenho de Glauber Rocha, sem data.

169 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 121.

170 Idem, página 65.

171 Ibidem.

de Saraceni, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha ou até *Fome de amor* (1968) de Nelson Pereira dos Santos. Por outro, havia quem continuasse no mesmo discurso de representação da miséria, marginalidade, migração entre outras discussões pré-golpe, sobretudo, incididas no campo do documentário “no estilo cinema-directo”¹⁷², reflectido no seu exemplo máximo, *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno. Por último, havia quem pretendesse abordar os mesmos temas ainda que num discurso menos violento, como em *A grande cidade* (1965) de Cacá Diegues. A mudança política implicou, assim, uma reestruturação no cinema que teria, agora, a responsabilidade de defrontar os acontecimentos reais a par com o inseparável compromisso da resposta moderna. Idealizava-se uma continuidade na aplicação original dos pressupostos modernos, no entanto, previa-se um ajuste da linguagem.¹⁷³ A nova constatação que afligia os cineastas prendia-se com a visível passividade que o povo demonstrava perante o cenário político cada vez mais violento e severo. Uma maior urgência de acção impulsionava os seus espíritos inquietos que procuravam recursos de superação, sendo talvez os melhores exemplos desta inquietação *Terra em Transe* e *Macunaíma*, embora de abordagens muito distintas. Deste modo, verificava-se, muito claramente, a presença das duas visões aquando a experiência cinematográfica. Uma perspectiva de carácter identitário, de clara afirmação por parte de um continente subdesenvolvido que desejava a emancipação cultural, onde a economia-política mantinha um papel preponderante. A segunda visão, transmitia a forte preocupação com os valores e atitudes nacionais definidores de um perfil-tipo de referência ao “*carácter nacional*”, que, como foi anteriormente sugerido, viria influenciado por uma sucessão de acontecimentos históricos anteriores.¹⁷⁴

O início do presente ano foi marcado com a comemoração dos 50 anos de existência do manifesto *Estética da fome* escrito pelo cineasta Glauber Rocha que, à semelhança da mensagem antropofágica de Oswald de Andrade, consistia num apelo: uma sensibilização à compreensão internacional mas sobretudo ao entendimento nacional capaz de transmitir essa mesma compreensão. O canibalismo oswaldiano seria agora a fome glauberiana, que deveria ser considerada e entendida pela população brasileira de acordo com novos pressupostos na sua construção.

Segundo o jovem cineasta brasileiro, o cinema latino, como noção globalizante, é assim considerado pelo simples facto de fazer parte de um universo que subsiste na miséria a partir da qual o esforço imediato insurgirá sempre numa luta por direitos primários, já supridos no primeiro mundo. Esta franqueza relativamente às dificuldades que a produção cinematográfica atravessava diferenciava o caminho brasileiro do europeu, o qual estaria possibilitado de usufruir dos mais sofisticados meios de produção, se assim o desejasse. No entendimento de Glauber, para o país desenvolvido, a criação artística do subdesenvolvimento satisfazia uma

172 Cinema-directo foi uma proposta inicialmente teorizada por Dziga Vertov (denominada por este de *Kinopravda*), no fim da década de cinquenta. Que, resumidamente, promovia a captação da verdade na produção documental, assumindo técnicas que garantiam a representação do real o mais fiel possível, por vezes através de instrumentos métricos rigorosos. Esta técnica é vulgarmente denominada também de *Cinéma Vérité*.

173 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 63-65.

174 Idem, página 20.

"nostalgia do primitivismo", instituída desde o seu período enquanto colonizador. Por outro lado, o latino demonstrava a sua miséria sob a forma de lamentos entre outras atitudes vãs, descredibilizando a sua própria capacidade de criação e superação. Enquanto que os critérios viciosos, que geriam esta sociedade, não fossem desertados, a condição latina continuaria a revelar-se um dado consumado, perante o "*mundo civilizado*"; e não um fenómeno trágico e emergente a ser combatido. Neste sentido, no seu repto, o cineasta esclarece que "(...)nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida."¹⁷⁵ abrindo, deste modo, a discussão para o esclarecimento do papel do *Cinema Novo* como meio interventivo político e social, "*de compromisso com a verdade*", sofredor inevitável das debilidades inerentes a esta.¹⁷⁶

Passados dois anos do manifesto, Glauber Rocha lança a "*bomba*" do cinema brasileiro. *Terra em Transe*, anteriormente aludido, surge num gesto intencional, atacando de frente a hipocrisia e o conservadorismo brasileiros. A população esquerdista insurgiu imediatamente contra (para contentamento do cineasta), e a censura proibiu a sua exibição, declarando-o indecoroso (reprovado a nível político, sexual e moral). Apesar desta castração nacional, o filme internacionalmente foi convidado para uma apresentação Cannes e, a par com a apresentação de *O rei da vela* sob a direcção de Zé Celso Corrêa (no mesmo ano), motivou a discussão entre os jovens músicos baianos, que se preparavam para construir o caminho do Tropicalismo.¹⁷⁷

Nas palavras do seu autor, "*Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina.*", livre de personagens positivas ou de heróis em prol de ícones representativos de uma globalidade social, delirantes face o período intempestivo. Consistia, deste modo, numa representação autêntica do sofrimento e da decadência das frentes políticas (não apenas da esquerdista), retratados sob a declarada "*opressão económica*" característica do terceiro mundo.¹⁷⁸ A obra de Glauber, como germen de uma revolta do próprio autor, sente a necessidade de repensar a nova tomada de poder que instalara havia três anos, não avistando melhorias em tempos próximos. Controverso do ponto de vista da expectativa cinematográfica, nega o romântico (não efectivando um romance entre duas das personagens principais), cria um "anti-erotismo" e descrê a espectacularidade normalmente desejada.¹⁷⁹ Glauber Rocha pretende fornecer um discurso introspectivo ligado à proximidade com a morte, como forma de despertar a lucidez do espectador. *Terra em Transe* produz, de forma complementar com a vertente política, uma associação ao transe carnavalesco e das macumbas, revelando um universo indeológico absolutamente ligado às práticas populares brasileiras.

O discurso crítico da obra revela uma mudança de atitude, assumindo agora uma posição de desalento irrequieto, em que a esperança de outrora teria sido substituída por um

175 ROCHA, Glauber; *Eztétyka da fome*, 1965.

176 Idem.

177 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 139.

178 Idem, página 140.

179 STAM, Robert; *Terra em Transe*, 1976. Disponível em: <www.revistas.usp.br/discurso/article/download/37807/40534> [25 de Maio 2015]

mau-estar lancinante.¹⁸⁰ No cinema da verdade, o caminho que agora seria mais conveniente para o cineasta, era o da violência discursiva e imagética, revistas no projecto trágico real, que pretendia atacar consciências propondo um austero processo de autocrítica. Com a apresentação desta obra, revela-se a desistência de um caminho de reconhecimento gradual de consciencialização, a tarefa seria outra, a agressão era directa e o embate explosivo - a designada hora da "terapia de choque"¹⁸¹. Deste modo, *Terra em Transe*¹⁸², representativa a concretização cinematográfica da América Latina¹⁸³, uma obra de ruptura¹⁸⁴ que, neste seguimento, dá lugar a uma outra de similar agressividade temática e formal.

"Um filme como Terra em Transe dentro do pequeno público que o assistiu e o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. Terra em Transe é positivo exactamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país."

José Celso Martinez Corrêa¹⁸⁵



Figuras 119, 120 e 121.
Fotogramas retirados do filme
Terra em Transe, Glauber
Rocha, 1967.

Neste seguimento, surge *O bandido da luz vermelha*, em 1968, da autoria do cineasta Rogério Sganzerla. Revista na urbanidade caótica paulista, a produção cinematográfica encontra na transmissão radiofónica a estratégia de relato da acção, a par com as constantes mensagens luminosas dispostas em edifícios, corridas doentiamente. Este recurso pop frenético, algo publicitário, provoca um sentimento de tensão e suspense em que o bandido actua na imprevisibilidade de acção, parecendo desprovido de sentimentos de culpa e compaixão, num desrespeito desmedido até por si próprio. A indiferença e ao mesmo tempo histerismo manifestado na sua postura, é reveladora de uma atitude delirante, alienada, frustrada e de espírito inquieto, maníaco. Por último, mas não menos importante, este criminoso debate-se

180 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 70 e 71.

181 Idem, página 72.

182 Glauber Rocha faz uma interessante diferenciação entre os seus filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*. Para o autor, o primeiro provoca, no público, uma atitude de enlevo, num encontro com a cultura tradicional brasileira, podendo até, nas palavras do cineasta, ser relacionado a um certo conservadorismo. O segundo, não pretende seguir as mesmas premissas nem tão pouco "repetir as imagens" do anterior, pretende ser impactante, distante da " reacção romântica e demagógica", obrigando a um comportamento reflexivo por parte dos espectadores. ROCHA, Glauber; *O transe da América Latina* in *Revolução do Cinema Novo*, 1969, página 140 e 141.

183 Ibidem.

184 Idem, página 138.

185 CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato*, página 99.

com uma “crise de identidade própria”¹⁸⁶, questionando frequentemente “Quem sou eu?” o que o torna obcecado com ideia da sua própria morte (tendo tentado por diversas vezes o suicídio). Por outro lado, outras personagens são caracterizadas pelo seu comportamento extravagante e conservador, de rejeição permanente da novidade, detentoras de uma opinião crítica inconsequente sobretudo no campo artístico: figuras representativas da boémia burguesia, preocupada em manter as aparências. Uma vez mais, a sociedade é, aqui, representada impiedosamente, como sendo extremamente imperfeita, hipócrita e vazia.

“Quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba”

Bandido¹⁸⁷



O filme é marcado pelo cruzamento da “matriz godardiana” e o cinema norte-americano, *film noir* e as influências de Orson Welles, caracterizadoras do trabalho de Sganzerla.¹⁸⁸ O cineasta assume, sem qualquer desfavor, a apropriação do estilo de Godard e suas invenções, aquando a construção do processo do cinema moderno, para a produção cinematográfica de *O Bandido*. Com o propósito de “chegar quase a um trabalho de limpeza”, Sganzerla considerava necessário colocar Godard “em cena” e “discuti-lo”, recorrendo a “citações diretas”, criando um “pastiche”, como forma de “chegar a uma conclusão”.¹⁸⁹

Figuras 122-127. Fotogramas retirados do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968.

Neste sentido, *Terra em Transe* e *O bandido da luz vermelha*, são dois filmes que, ainda que com apenas um ano de diferença entre as suas produções, seguiram caminhos distintos. Citando as palavras de Ismail Xavier como forma de entender esta relação, “*O Bandido é, em certo sentido, uma profanação do ritual glauberiano, com o qual Sganzerla se relaciona satiricamente no seu cinema também de excessos*”¹⁹⁰. Deste modo, o filme de Rogério Sganzerla, revela traços de uma radicalização discursiva, validada pela mistura de estilos e de técnicas

186 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 73.

187 Frase proferida pelo Bandido, de *O Bandido da Luz Vermelha*. SGANZERLA, Rogério; *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968.

188 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 72.

189 SGANZERLA, Rogério; *Encontros*, org. Roberta Canuto, página 33.

190 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 73.

comunicativas (pelo recurso a variados meios de comunicação), que ainda que resumida a um *"pastiche"* delirante (como referido anteriormente), assume um campo social lógico, dominado pela incongruência, assim como, tematicamente, se associa de imediato à corrupção.¹⁹¹ É também aqui sentida, uma atitude de honestidade perante a condição brasileira na indubitável opção por uma resposta que ia, antes de tudo, ao encontro da verdade absoluta. Tendo em consideração este dado adquirido, ressurgiu na voz de Sganzerla, aquando uma entrevista para o Jornal do Brasil realizada em Maio de 1969, o discurso também proferido por aqueles que discutiam a proposta tropicalista:

"(...) eu acho que, quando se faz um filme sobre o Brasil, sobre a realidade brasileira, não se pode ignorar o elemento mau gosto. (...) É mesmo uma questão estética a utilização do mau gosto (...) Se nós não nos aproximamos desse lado - tradicionalmente considerado ruim -, não poderemos entender as contradições brasileiras."

Rogério Sganzerla¹⁹²

Entendido este carácter mundano e transgressor das personagens, que começaram a ser criadas a partir deste período de tendenciosa marginalidade e até impudor relativamente ao *Cinema Novo*, surgiu a denominação condizente de *Cinema Marginal*¹⁹³ ou *Cinema do Lixo*. Esta última classificação devia-se não só à apresentação figurada do mundo subdesenvolvido como sendo a *"Boca do Lixo"*¹⁹⁴, tangencial ao primeiro mundo, como à consequente associação da produção cinematográfica de então, a uma composição residual, e por isso, apresentada segundo uma *"estética do lixo"*.¹⁹⁵ Enquanto técnica de violento confronto social, esta estética constituiria *"uma radicalização da estética da fome"*, assegurando uma rejeição ávida dos *"valores de produção dominantes do mercado"*.¹⁹⁶

O sexo deixa de ter uma posição de inibição social estando presente no quotidiano da sociedade sem valores das grandes metrópoles.¹⁹⁷ *A mulher de todos* (1969) do mesmo autor, é um dos exemplos em que a questão da sexualidade é posta em constante evidência, através da representativa *"Ilha dos Prazeres"* como símbolo da experiência paradisíaca, a qual as personagens tinham que, irrefutavelmente, viver, na sua nociva embriaguez extravagante. Como seria de esperar, esta nova abordagem cinematográfica, foi muitas vezes, a semelhança da anterior proposta nova, defrontada com o entrave da censura, acusadas de subversivas e de

191 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 73.

192 SGANZERLA, Rogério; *Encontros*, org. Roberta Canuto, página 33.

193 A denominação "marginal", poderia vir a tornar-se dúbia tendo em conta que apresenta uma significação dupla. Para além da possibilidade de relação com o universo da clandestinidade, existe um segundo, e indesejado (neste caso), sentido relacionado com a expressão "estar à margem de". No caso de Hélio Oiticica, numa carta escrita à também artista plástica Lygia Clark (1968), o artista brinca com a versatilidade da palavra considerando também a segunda hipótese como razão para a libertação aquando a criação artística.

194 *Boca de Lixo*, é uma região não oficial, da cidade de São Paulo, que se destinou à produção de inúmeros filmes, sobretudo de baixo custo e de forte conteúdo sexual (nos anos 60/70).

195 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 73 e 74.

196 Idem, página 76 e 77.

197 Idem, página 75.

ataque ao pudor. A sua exibição foi proibida e só mais tarde apresentada publicamente.

Uma outra distinção entre o *Cinema Marginal* e o *Cinema Novo*, resume-se na diferente estratégia de demonstração das situações vivenciais a expor. Assim, enquanto que o *Cinema Novo* rejeitava a *Chanchada* descredibilizando a validade da sua comicidade comunicativa (que consideravam não ser eficaz), o *Cinema Marginal* resgatou esta qualidade paródica e regozijadora como técnica geradora de uma ironia acutilante. Esta característica, recorrentemente denominada de “humor negro”¹⁹⁸, demonstrava-se muito presente em *O bandido da luz vermelha*, mas também em *Macunaíma*, produção que propõe uma visão biográfica de um anti-herói, como projecção exacerbada e cómica (desde o seu nascimento) dos maus-costumes sociais brasileiros. O filme graceja a sua condição racial, como forma de criticar o preconceito e consequente exclusão social ainda muito presente no Brasil, num confronto de espacialidades de significação oposta. Macunaíma era negro enquanto elemento integrante de uma tribo Amazónica, transformando-se em branco na sua posterior inserção no contexto citadino paulista. A preguiça e a manha, dominam o ser carácter.

“Ai, que preguiça!”

Macunaíma (1969)¹⁹⁹

Como sendo um período marcado pelo experimentalismo surgiam, entretanto, variantes que exploravam esta premissa da agressividade revolucionária associada ao cinema, que o AI-5²⁰⁰ viria a confirmar. Num gesto mais extremista de exploração dos sentidos e emoções, o cinema brasileiro propõe soluções do sangrento “horror subdesenvolvido”, representado, sobretudo, pela figura de Zé do Caixão vilão ímpio, personagem principal em produções como *À Meia-Noite Levantei Sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966) de José Morija Marins.²⁰¹

No final dos anos 60, período em que se desenvolviam simultaneamente *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*, a *super-oito*, máquina de filmar e consequente técnica de filmagem, é difundida no Brasil. Esta, revela-se perfeitamente enquadrada no discurso e possibilidade recursiva do cinema brasileiro, uma vez que, tanto a sua maleabilidade como a sua obtenção não requeria custos elevados.²⁰² A utilização da *super-oito*, promoveu um incentivo para a continuidade de produção do cinema independente. Anteriormente iniciada pelo *Cinema Novo*, a estratégia da produção independente em países subdesenvolvidos, era considerada até mesmo necessária por Glauber Rocha (financiador dos seus próprios filmes havia dez anos).



Figura 128. Fotograma retirado do filme *Macunaíma*, 1969.

198 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 72.

199 Macunaíma, ao pronunciar constantemente esta expressão, revela-se duplamente preguiçoso já que “aique” corresponde à fonética da palavra “preguiça” em linguagem indígena.

200 Acto institucional nr 5, decretado no Brasil a 13 de Dezembro de 1968, e que visava um maior controlo por parte do poder militar e respectivo direito à aplicação da acção punitiva impiedosa perante alguém que procedesse ao incumprimento das novas normas restritivas. Este acto revelou-se o momento mais duro praticado pelo regime durante a ditadura.

201 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 76.

202 Informação retirada a partir do site: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia/cinema-marginal>, dia 12 de Junho de 2015.

Segundo este, cabia ao cineasta do terceiro mundo um papel multifacetado que incluía a tarefa de “produtor, distribuidor, publicitário, tudo”, não podendo “mais viver na dependência”²⁰³. A *super-oito* revelou também ser um grande sucesso entre artistas de outras áreas, sendo frequentemente usada para realizar curtas-metragens opinativas ou performáticas. Dentre os artistas admiradores deste recurso encontrava-se Rubens Gerchman, Lygia Pape e Hélio Oiticica nas artes plásticas, enquanto que na música se destacaram os compositores Galvão Capinan e Jorge Mautner.

Ao longo dos anos 70, a *super-oito* foi uma forte propulsionadora do cinema experimental, sendo muitos destes trabalhos realizados pelo cineasta Ivan Cardoso, entre os quais *Sentença de Deus* e *A Múmia Volta a Atacar* (ambos de 1972). Com a colaboração do escritor Torquato Neto²⁰⁴, o cineasta produziu *Nosferato no Brasil*, em 1972, no qual o escritor interpretou o papel de vampiro, construindo aquela que seria uma das imagens mais marcantes da época.²⁰⁵

Figuras 129 e 130. Páginas retirada da revista de edição única Navilouca, Edições Gernasa, 1974, representativas dos filmes *Esta Noite Encarnarei no teu Cadáver*, José Morija Marins, 1966; *Nosferato no Brasil*, Ivan Cardoso, 1972; respectivamente.



A experiência do *Cinema Marginal*, sobretudo através da consciência das produções “pop” de Rogério Sganzerla, foi possível abrir o caminho para a criação de um cinema experimental, originário nos anos 70, por alguns especificamente denominado de metacinema, enquanto que por outros, apelidado de *udigrúdi*.²⁰⁶ Este novo produto cinematográfico teve, por sua vez, como representante máximo o cineasta carioca Júlio Bressane, destacando-se, entre as suas obras, *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (ambos de 1970). O nome de *metacinema* deve-se, sobretudo, à consideração do desconstrutivismo focado no cinema

203 ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, página 139.

204 Torquato Neto, admirador do cinema marginal e defensor de super-oito, na sua coluna *Geléia Geral*, também viria a fazer produções com recurso a esta, entre as quais se destacou *Terror da Vermelha*.

205 Informação retirada a partir do site: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia/cinema-marginal>, dia 12 de Junho de 2015.

206 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 77.

político (premissa internacionalmente característica do fim dos anos 60) aquando a construção fílmica, assim como pela criação de *"uma poética do espaço urbano marcada pela tensão entre olhar e objecto"*²⁰⁷. Neste sentido, a câmara mantinha uma posição distinta da usada no *Cinema Novo*, de participação mais tímida, com uma vontade de assumir o possível posicionamento discrepante entre cineasta e espectador, assim como, um reconhecimento do cinema como representação onde a realidade se pode ver espelhada, abandonando, deste modo, o fanatismo pela associação directa entre ambos, tão presente nas anteriores vanguardas. Quanto à captação da acção, por vezes, o cineasta recorre a uma dinâmica de filmagem, onde tanto direcciona o seu foco para esta, como a suprime ao espectador. Na primeira situação a acção é encarada de forma central, onde o público fica sujeito a um acontecimento, geralmente dramático, imposto pelo severo enquadramento, por um longo período de tempo. Foi considerado como um cinema mais rigoroso, preocupado com a construção técnica da sequência das acções, utilizador de métodos cinematográficos até então pouco explorados (como a construção em abismo, onde um outro filme surge dentro do filme) e particularmente atento à introdução sonora no conjunto. Após todas as oscilações emocionais criadas nos cineastas: que vão desde o início esperançoso gerador do *Cinema Novo*, passando pelo abalo político motivador do desconsolo e, por outro lado, da comicidade negra da *"estética do lixo"*, vem assim culminar numa experiência vivencial angustiante, na tortura, numa dor difícil de sarar.²⁰⁸ Em conclusão, faço minha a experiência que Ismail Xavier vivenciou na última cena de *O Anjo Nasceu*, e que descreveu através das seguintes palavras: *"plano longo da estrada vazia, espaço sem promessas cuja duração na tela é exasperante e deixa sem alvo definido o movimento em zoom que vem depois de quase dez minutos."*²⁰⁹



Neste seguimento, o *Cinema Novo*, que já teria passado por dois momentos, encarava agora um terceiro, no qual mantinha as suas premissas construtivas principais, sobretudo no que respeitava à continuidade do discurso violento e no esforço de estabelecer uma relação com o espectador. No entanto, surge, de novo, um forte interesse pela reaproximação da cultura popular, em que o teatro, a dança, a música e até a literatura eram transpostas genuinamente para a experiência cinematográfica. Neste contexto, novas produções ganharam destaque, entre elas *Brasil ano 2000* (1969) de Walter Lima Júnior, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha, *Os deuses e os mortos* (1970) de Ruy Guerra, entre outros. A utilização de *"elementos alegóricos"* e carnavalescos era a prova de um fascínio reavivado, um intenso e

Figuras 131-134. Fotogramas retirados do final do filme *O Anjo Nasceu*, Júlio Bressane, 1970.

207 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 78.

208 Idem, página 78 e 79.

209 Idem, página 80.

verdadeiro sentimento nacional valorativo que nunca cessara, apenas se abalara.²¹⁰

Contrariamente à primeira posição glauberiana fracturante e de sublevação, geradora do *Cinema Novo*, dez anos depois (em 1973) surge o apelo de Paulo Emílio para assegurar a tradição cinematográfica, que teria conseguido uma posição de afirmação internacional e que, inconcebivelmente, ameaçava agora findar. Se outrora o *Cinema Novo*, o *Cinema Marginal* e até a *Chanchada* teriam conseguido construir um processo criativo embebidos na escassez e dificuldade de meios, constituindo exemplos exímios de produções de baixo custo capazes de atingir o mercado, o futuro estaria agora comprometido.²¹¹

Em 1980, surge o filme *A Idade da Terra* que reavivava a atitude tropicalista, no percurso de Glauber Rocha.²¹² Assim, o cineasta propunha a vida de Cristo no terceiro mundo, escolhendo como cenário representativo deste subdesenvolvimento, - Brasília - a cidade brasileira próspera e modernista por excelência. Numa atitude de rebeldia e quebra de estereótipos, demonstra um comportamento semelhante ao que Caetano Veloso revela aquando a sua produção musical *Tropicália*, na qual, a capital, é peça reveladora de uma cidade monstruosa e miserável que, segundo estes, não passaria de uma mera ilusão para alcançar o desenvolvimento. Glauber Rocha apropria-se desta produção cinematográfica de forma multi-recursiva em que não só está presente a cidade de Brasília como o Rio e Salvador e onde se condensam diversos géneros, entre eles, o documentário, a representação alegórica e o filme experimental, que remete para o *udigrúdi*. Procurando uma contraditória síntese arrojada "*na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país*".²¹³

Emílio, no entanto, antecipara a sua preocupação uma vez que, só no final dos anos 80, se pôde avistar "*o término*" (verdadeira crise) do processo cinematográfico brasileiro, já que o Estado proporcionaria ajuda monetária após a invocação do crítico, em 1973.²¹⁴ No entanto, o caminho do cinema brasileiro ia sendo construído no percurso experimental, condicionado, como dantes, pelas débeis condições inerentes à realidade brasileira.

210 FIGUEIRÔA, Alexandre; *Cinema novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França*, página 36.

211 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 10-12.

212 WISNIK, Guilherme; *Conferência Brasília 1957-1980: Arquitetura e Artes em Confronto*, Porto: 27 de Março de 2014.

213 XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, página 119.

214 Idem, página 10-12.



1.4. A Música

"O problema do músico brasileiro é o problema da libertação do Brasil."

Caetano Veloso²¹⁵

Em 1967, surgiu uma produção musical que, surpreendentemente, despertou o interesse de alguns artistas e intelectuais. A apresentação arrojada de *Domingo*, em conformidade com a arte gráfica pop praticada nos anos 60, era composta por uma invasão cromática proporcionada por fartas letras fúcsia em fundo azul sobre uma fotografia a preto e branco que propunha uma viagem à Bahia (sem sair do Rio). Este álbum, protagonizado por Caetano Veloso e Gal Costa, com a sua singularidade musical radical e criativa, tornar-se-ia o primeiro produto musical da geração baiana, actualizada e interessada pelas vanguardas internacionais, que antevia uma libertação compositiva e a ruptura com os estereótipos que dominariam o universo musical brasileiro.²¹⁶



Figura 136. Caetano e Gal Costa na gravação de *Domingo*.

Por outro lado, a 17 de Julho do mesmo ano, foi organizada uma passeata de luta contra a introdução da guitarra eléctrica no Brasil. Em que, curiosamente desfilava Gilberto Gil, ao lado de Elis Regina, Edu Lobo, Geraldo Vandré, os músicos do MPB-4, assim como o jornalista Chico de Assis que defendeu a sua presença afirmando que *"atrás do som da guitarra eléctrica tinha um monte de lixo de rock americano pronto para desembarcar no Brasil"*²¹⁷. No fundo, a aparição da guitarra eléctrica não seria mais que um recalçamento do orgulho brasileiro já tão ferido pelo colonialismo.

O clima hostil proporcionado pelo regime político alimentava carências a vários níveis o que, no entanto, se demonstrava muito instigante para artistas que viam na condição repressiva

²¹⁵ VELOSO, Caetano; *Alegria, Alegria*, página 6.

²¹⁶ VELOSO, Caetano; *Alegria, Alegria*, in *Verdade Tropical*, página 1.

²¹⁷ Nara Leão e Caetano Veloso, que observavam do hotel Danúbio a passeata, repudiavam horrorizados a semelhança que esta poderia ter com uma manifestação *"fascista do partido integralista"*. Informação retirada do discurso de Caetano Veloso, no documentário *Uma noite em 67* de Renato Terra e Ricardo Calil.

Figura 135. Caetano Veloso com o *parangolé* de Hélio Oiticica.

do país, um forte motivo para se lhe opor num gesto totalitário.²¹⁸

Na noite de 21 de Outubro de 1967, realiza-se o III Festival de MPB, que reúne um grupo de músicos, com pouco mais de vinte anos, representantes das vertentes que dominavam, na época, o Brasil: o reconhecido MPB (Música Popular Brasileira) como sendo a música brasileira por excelência associada a um certo tradicionalismo e, por outro lado, a Jovem Guarda, de crescente popularidade, como alternativa a um público mais jovem. No entanto, segundo o jornalista Nelson Motta, uma questão evidente começava a revelar-se pertinente: porquê a inexistência de uma música simultaneamente jovem e brasileira?²¹⁹

Talvez para responder a esta consternação, é apresentada, nessa mesma noite, a primeira acção pública do "grupo" de jovens baianos que pretendia reassumir antigas iconografias a par com as contemporâneas, personificando a música pela ousadia sonora demonstrada tanto pela introdução de instrumentos eléctricos originários do rock internacional (que, na altura, corria o mundo), como pela força fonética e crítica das próprias mensagens transmitidas.

O espectáculo propiciava decorrer sob a tensão que a apresentação de novos arranjos, baseados numa ruptura com antigas crenças, poderia suscitar (amedrontando o próprio realizador do espectáculo, Solano Ribeiro). Fazendo jus à relutância e dificuldade de aceitação da mudança, o público, altamente participativo, fez chover apupos perante as apresentações, chegando mesmo a fazer Sérgio Ricardo (um dos candidatos) retirar-se nervosa e violentamente do palco, sendo imediatamente desclassificado. No entanto, de fato axadrezado, com o seu cabelo vistoso, e de sorriso nos lábios, Caetano Veloso acabou por vencer as críticas, transformando o público ao longo do seu tema *Alegria, alegria*²²⁰, uma das mais arrojadas propostas do festival), sendo, por fim, vitoriosamente aplaudido. Seguiu-se *Domingo no parque*²²¹, arranjo composto considerando a introdução dos ansiados instrumentos electrónicos, de Rogério Duprat e Gilberto Gil, e interpretado por este último e pel'Os Mutantes que, de vestes exuberantes, enfrentavam o público de forma entusiástica, "ameaçando" ser possível que esta nova vertente pudesse vir a tomar proporções desmedidas.²²²



Imagem 137. Gilberto Gil a cantar *Domingo no Parque*, III Festival de MPB, 1967.

Imagem 138. Caetano Veloso a cantar *Alegria, alegria*, III Festival de MPB, 1967.

218 VELOSO, Caetano; *Domingo no Parque* in *Verdade Tropical*, página 1.

219 CALIL, Ricardo; TERRA, Renato; *Uma noite em 67*, 2010.

220 *Alegria, alegria*, apurou o 4º lugar na classificação final do festival televisivo.

221 *Domingo no parque*, ficou colocada em 2º lugar na classificação final, sendo apenas superada por Ponteio com letra de Capinam e música de Edu Lobo, na voz deste com Marília Medilha.

222 CALIL, Ricardo; TERRA, Renato; *Uma noite em 67*, 2010.

"Ela ["Alegria, alegria"] ter agradado os espectadores que estavam reagindo contra a atitude antes, me deu alegria de saber que eu tinha força para vincular as minhas ideias, e eu precisava de afirmar o grupo: Gil, Gal e mesmo Bethânia (que não estava no meu grupo), Rogério Duprat, os Mutantes, Tom Zé (...)"

Caetano Veloso²²³

De indumentária distinta e espírito livre, o grupo, com esta manifestação, conseguira abrir caminho a ocorrências artísticas posteriores, num gesto de afirmação detentor de um claro propósito evolutivo.

Abriam-se agora dois caminhos na música brasileira: uma vanguarda musical de valorização nacional ainda que aberta a acontecimentos e técnicas estrangeiras, impulsionada pelos novos baianos; e uma vertente mais conservadora associada ao considerado MPB. Embora de idades muito próximas, foi sentida, sobretudo pela parte dos mais tradicionalistas como Edu Lobo e Chico Buarque, uma forte carga conservadora que os associava idiossincriticamente à velha guarda, em oposição a Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes que, quer pela apresentação quer pela modernidade que conferiam às suas criações, emanavam um espírito de aventura e de gosto pelo risco, característico da condição de jovem que a todos dizia respeito.

Deste modo, o festival²²⁴, afectado por estes manifestos extravasados²²⁵, ganhou uma significação política, sociológica e até transversal, para além de constituir em si um marco importante para a história do progresso musical brasileiro.²²⁶

Ainda que com diferenças ideológicas, diversos músicos realizavam reuniões frequentes, no Leblon (por vezes em casa de Sérgio Ricardo), com o fim de propor caminhos para a evolução da música popular brasileira. Sendo que havia quem apoiasse a reaparição da Bossa Nova que, regressivamente tinha vindo a perder adeptos; quem creditasse o samba tradicional; quem defendesse o uso da guitarra eléctrica ou, pelo contrário, quem a temesse. No entanto, para estes jovens, a música protagonizava o meio para superar individualmente a repressão da ditadura e lhe fazer frente. Globalmente, esperavam que esta criação suplantasse o subdesenvolvimento que o país teimava em recusar. Supõe-se (nas palavras de Chico Buarque) que o Tropicalismo possa ter surgido destes encontros ideológicos na cidade carioca.²²⁷ Uma vez inserido no âmbito da MPB, a música tropicalista pretendia subverter a tradicionalidade inerente a esta e, em consequência, à sua mais galante forma de expressão - a Bossa Nova. Enquanto vítima de uma recente revolução, a Bossa Nova, assim como o universo de contradições que assolava a sociedade brasileira na época, influenciaram a existência do Tropicalismo, tanto na sua criação artística como nos pressupostos que defendia.²²⁸ A vontade de divergência da Bossa Nova resultava, na realidade, numa curiosa aproximação a esta. Assim, elementos da Bossa Nova

223 CALIL, Ricardo; TERRA, Renato; *Uma noite em 67*, 2010.

224 O festival originariamente tratar-se-ia apenas de um espectáculo televisivo da TV Record

.225 Nas palavras de Sérgio Ricardo (que apresentou no festival um novo arranjo de Bem bom de bola), no documentário *Uma noite em 67* de Renato Terra e Ricardo Calil, 2010.

226 Segundo Solano Ribeiro, realizador do festival de 1967. Idem.

227 Entrevista a Chico Buarque no documentário *Uma noite em 67*, de Renato Terra e Ricardo Calil, 2010.

228 VELOSO, Caetano; *Introdução in Verdade Tropical*, página 3.

surgiam mesclados com outros de gênese distinta, ainda que tal não se sucedesse com o fim de encontrar uma estratégia que desse continuidade ao êxito que esta em tempos atingira.²²⁹

A música no Brasil é sentida como uma produção popular, uma manifestação máxima de sentido global do qual outras formas de arte não se podem lisonjear. Deste modo, como arte mobilizadora de massas, todo esse sentido “pop” internacional foi inevitavelmente uma inclinação da geração tropicalista, que procurava referências contemporâneas do mundo capitalista em simultâneo com as referências históricas brasileiras, juntos numa frescura e tropicalidade característica de um país exótico.

“É difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse carácter de domínio público.”

José Resende (artista plástico brasileiro)²³⁰

O jovem Gilberto Gil, fã da herança dos The Beatles olhava o pop americano e o pop-rock inglês, que eles conseguiram impulsionar, com entusiasmo; assim como as tradições que encontrara aquando uma viagem ao Nordeste brasileiro, muito regionalistas, francas e puramente populares. Neste sentido, tentava encontrar uma estética da mistura, da reinterpretação de um rock tão nordestino quanto possível, de um regionalismo composto por arranjos eléctricos. O pop viria a contagiar a própria apresentação gráfica das produções musicais posteriores (como já teria acontecido com *Domingo*) sobretudo com trabalhos a cargo do designer Rogério Duarte, personalidade preponderante nesta acção de manifesto, estando activamente ligado às sucessivas discussões artísticas da época, tal como anteriormente referido. Nos seus trabalhos, assim como em *Domingo*, pode ser associada uma brasilidade tropical inerente, quer através de motivos iconográficos quer pela opção cromática sugerida.

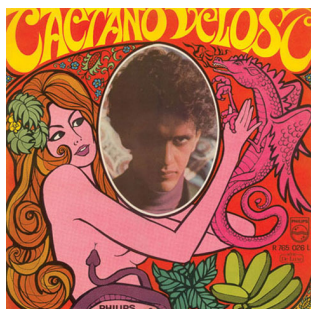


Figura 139. *Domingo*, Caetano Veloso e Gal Costa, 1967.

Figura 140. *Caetano Veloso*, Caetano Veloso, 1968.

Figura 141. *Gilberto Gil*, Gilberto Gil, 1968.

Surgia um pensamento marcado pela experimentação conseguida na mistura de referências além fronteiras que gerava novos pressupostos, assim como a valorização de novos ícones ou agregação de desconsideradas personalidades brasileiras ululando-lhes, agora, mensagens de honra e heroicidade. Considerando a visão antropofágica oswaldiana, que sugeria a apropriação da cultura nacional de forma voraz, Caetano, em *Tropicália*²³¹,

229 VELOSO, Caetano; *Alegria, alegria* in *Verdade Tropical*, página 9.

230 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura na virada dos anos 1960*, página 10.

231 Música de 1968, pertencente ao álbum *Caetano Veloso* de Caetano Veloso.

ressalta Carmen Miranda, artista representativa do exotismo do país ainda que muito pouco valorizada no Brasil. Continuadamente o músico desenvolve um súbito interesse por Chacrinha, personagem televisiva considerada de “*mau gosto*”, actuando em espectáculos deste de forma preponderante. Tendo como base reinterpretada, a valorização do país, eram também tidas em conta vanguardas internacionais que, uma vez revistas, validariam o produto enquanto criação independente, posteriormente passível de exportação.²³² Este processo de “reciclagem” ousada como fim de obter um produto que deveria servir as massas tanto quanto fosse possível, numa acção igualitária social, começou a revelar-se a imagem de marca Tropicalismo.

Figura 142. Caetano Veloso no programa do Chacrinha, 1968.

Figura 143. Roberto Carlos no programa do Chacrinha, final dos anos 60.

Figura 144. Carmen Miranda



“A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exhaustiva.”

Caetano Veloso²³³

No caso de *Alegria, alegria*, anteriormente referida, Caetano pretendia criar uma “*marchinha alegre*”, consumada na exposição do pop internacional, servindo de “*carinhosa*” crítica ao mundo real²³⁴, de louvor pelo personagem livre - “*sem lenço, sem documento/eu vou*”²³⁵. Com esta produção, o jovem músico, demonstra ser o primeiro no Brasil a fazer referência ao termo *Coca-Cola*, símbolo máximo do capitalismo americano, o que inevitavelmente constituiu um sentimento de desconforto entre os considerados nacionalistas.²³⁶ No entanto, para si, referências como Brigitte Bardot, Claudia Cardinale, assim como a já referida *Coca-Cola*, não seriam mais do que a presença de uma consciência actual, um recurso espontâneo dado o seu carácter iconográfico reconhecido mundialmente. Num gesto puramente tropicalista, procurou fazer recurso de uma sonoridade já estabelecida no universo musical brasileiro estando, entre as suas opções RC7 a banda de Roberto Carlos. Apesar de não ter efectivado o convite por timidez, esta parecia-lhe indicada tanto pelo reconhecimento sonoro comercial, como pela possibilidade

232 VELOSO, Caetano; *Alegria, alegria* in *Verdade Tropical*, página 5.

233 Ibidem.

234 Idem, página 7.

235 Citação retirada da música *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso.

236 VELOSO, Caetano; *Elvis e Marilyn* in *Verdade Tropical*, página 1.

de originar, sobre uma base pré-estabelecida, um arranjo que, de certa forma colidisse com ela; colmatando as limitações musicais que ainda poderiam existir.²³⁷

“Parti para a aventura de “Alegria, alegria” como para a conquista da liberdade. Depois do fato consumado, eu sentia a euforia de quem quebrou corajosamente amarras inaceitáveis.”

Caetano Veloso²³⁸

Em *Tropicália*, de Caetano Veloso, tudo teria lugar, desde a Jovem Guarda representada por Roberto Carlos (citando mesmo o seu famoso grito *“E que tudo mais vá pro inferno”*²³⁹), a uma lista referencial que colocava em generoso confronto elementos distintos ainda que de fortes ligações representativas de situações reais.

*“Viva a bossa, sa, sa
Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça”*

*“Viva a mata, ta, ta
Viva a mulata, ta, ta, ta, ta”*

*“Viva Maria, ia, ia
Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia”*

*“Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma”*

“Que tudo mais vá pro inferno, meu bem”

*“Viva a banda, da, da
Carmen Miranda, da, da, da da, da da da”*

Caetano Veloso, *Tropicália* (1968)²⁴⁰

Inspirado música e ideologicamente pelo samba *“Coisas nossas”*, de Noel Rosa dos anos 30, Caetano assumia a inevitabilidade de fazer uso directo da palavra *“bossa”*²⁴¹, que no samba teria uma significação generalizadora do ideário tradicional brasileiro, incluindo situações, características culturais e personagens típicas do país. Numa acção poética conjunta,

237 VELOSO, Caetano; *Alegria, alegria* in *Verdade Tropical*, página 9.

238 VELOSO, Caetano; *Domingo no parque* in *Verdade Tropical*, página 2.

239 VELOSO, Caetano; *Tropicália* in *Verdade Tropical*, página 2.

240 Excertos retirados da letra da música *Tropicália*, de Caetano Veloso, 1968.

241 No samba *Coisas nossas*, de Noel Rosa, *“bossa”* surgia na estrofe *“O samba a prontidão e outras bossas/ São nossas coisas/ São coisas nossas”*. Idem, página 1.



Figura 145. *Viva Maria!*, filme de Louis Malle, 1965.

"bossa" e "palhoça" ressaltavam a realidade da população brasileira, em grande parte, ainda rural, confrontada com o avassalador requinte da Bossa Nova.²⁴² Com a referência a "mata" e a "mulata" poderá subentender-se um chamamento autêntico ainda que mistificado, profundamente enraizado numa brasilidade aliciante. O filme de Louis Malle "*Viva Maria!*", com a participação de Brigitte Bardot (figura europeia admirada por Caetano) e cuja trama decorria num contexto temeroso de revolução na América Latina com enfoque no polémico universo feminino, não estaria isento de nomeações, tendo sido posto em evidente contraponto com a Bahia e os sucessivos "ia-ia-ia". "Ia" em ioruba significaria "mãe", revelando o tratamento dado pelos negros baianos a mulheres que, devido a um estatuto social diferenciado, lhes eram superiores. Com "*Iracema*" e "*Ipanema*", as comparações antagônicas surgiam em dois sentidos, uma vez que Iracema era em simultâneo uma personagem índia do romance de José de Alencar do século XIX e uma praia do Ceará; por sua vez, Ipanema referia-se não só à praia da Zona Sul carioca como à garota de Ipanema, branca do século XX, dulcineia de Jobim e Vinicius de Moraes.²⁴³ Numa oposição provocatória surgia, sucessivamente, "*a banda*", música de Chico Buarque de grande sucesso na época que, no entanto, viria a revelar a raiz antiquada no percurso do músico; e a então, final idolatração a *Carmen Miranda*.²⁴⁴ O resgate de Carmen tinha um claro objectivo de estratégia de superação de uma reserva através do seu próprio afrontamento. Este constrangimento suportava-se em dois níveis: uma tentativa de aceitação da cultura de massas americana e da própria condição brasileira proposta pelas manifestações da cantora, enquanto país tropical, colorido e sexualmente exibido.²⁴⁵ Em jeito apoteótico, a música sugeria a expressão ecoante "*da-da*", que se referia não só à real *Dadá*, eterna acompanhante de *Corisco*²⁴⁶ como ao movimento artístico conhecido como dadaísmo (ou simplesmente *dadá*), que estava na base da explosão da arte pop.²⁴⁷

Esta exposição revela-se importante para o entendimento da amplitude do universo ideológico tropicalista, que atribuía aos seus mentores um gosto pelo passado, mas sobretudo a criação de um ideário musical suportado por uma absoluta contemporaneidade. Temas como a miséria, a opressão, o capitalismo internacional e o sertão expressados nas sucessivas estrofes, eram vociferados num gesto unificador, neste caso, correspondente a uma afirmação espacial. Surge, assim, Brasília, a cidade moderna, ícone de desenvolvimento; que aqui seria desacreditada e monstruosa, já que, desde cedo, era também símbolo máximo do poder militar que assombrava o país. A cidade, "oclusa" aos cidadãos pelo poder - "*O monumento não tem porta/A entrada é uma rua antiga/ Estreita e torta*"²⁴⁸ - representava agora a desprezível e irrisória dor de uma inebriação, a malvez da esperança utópica. Brasília foi vítima de inúmeras

242 VELOSO, Caetano; *Tropicália* in *Verdade Tropical*, página 1.

243 Idem, página 3.

244 Idem, página 1.

245 VELOSO, Caetano; *Panis et circensis* in *Verdade Tropical*, página 4.

246 *Dadá* e *Corisco* são personalidades que se expandiram sobretudo pelo reconhecimento em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha

247 VELOSO, Caetano; *Tropicália* in *Verdade Tropical*, página 3

248 Excertos retirados da letra da música *Tropicália*, de Caetano Veloso, 1968.

acusações tropicalistas fundamentadas na sua idealização e natureza contraditórias, carregando o fardo de bode expiatório durante e posteriormente a este período. Em *A Idade da Terra*, uma produção cinematográfica de Glauber Rocha de 1980, era encarada ironicamente como a paisagem representativa do subdesenvolvimento, uma consideração humilhante face aos discursos publicitários entusiásticos que Juscelino Kubitschek fizera à cidade moderna plantada no coração do Brasil.

Tropicália, não só por esta associação abominável de Brasília mas também por todas as suas fortes alusões tornou-se uma obra pertinente e diversas vezes discutida no contexto da música popular brasileira, tendo-lhe sido conferida a designação de “alegórica”.²⁴⁹

Foi então que Caetano começou a sentir necessidade da afirmação do trabalho do grupo por meio de um “disco-manifesto” de participação colectiva.²⁵⁰ Além dos personagens, que desde a sua fase inicial estavam envolvidos no Tropicalismo²⁵¹, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, os Mutantes e Rogério Duprat, com os seus habilidosos arranjos; outras duas personalidades entraram em cena em *Panis et circensis*²⁵², nome atribuído ao álbum lançado em Julho 1968: Nara Leão e Tom Zé. Nara, ainda que não participando directamente nas ideias tropicalistas incluía-se perfeitamente na finalidade do movimento já que, era um claro exemplo de modernidade, conseguido pela sua dedicação à Bossa Nova na sua forma mais pura e sua motivação pela exploração da música-participante. Para além destas características, Nara abre portas, ao grupo, para uma consideração estética da arte inspiradora na produção musical, nomeadamente com a referência à pintura de Gerchman. *Lindonéia*²⁵³ seria a motivação para criação de uma música homónima, que despertara a sensibilidade de Nara pela simplicidade da solitária figura bicolor emoldurada, que de certa forma, encontrava semelhanças com o ideário tropicalista.²⁵⁴ O amarelo quente de *Lindonéia* compunha o negativo do contrastante negro que praticamente conferia a expressão minimal característica de uma composição pop de Warhol. O desassossego da “fuga” e da consequente ausência associado à “linda, feia Lindonéia” seria então desabafado nas linhas de Caetano num ensaio musical de bolero e de rock’n’roll brasileiro, frequentemente denominado de “iê-iê-iê”, originário dos anos 60.²⁵⁵

Torquato Neto na sua contribuição *Geléia Geral* para *Panis et Circensis*, por outro lado, contrariamente à ideia sugerida por Caetano na canção *Tropicália*, procura desviar-se desse confronto contraditório entre o arcaico e o moderno e assumir uma fusão cultural através da



Figura 146. *Bumba-meu-boi*, Curupuru, c. 1948-1950, Fotografia de Marcel Gautherot.

249 VELOSO, Caetano; *Tropicália* in *Verdade Tropical*, página 2.

250 VELOSO, Caetano; *Panis et circensis* in *Verdade Tropical*, página 7.

251 O nome Tropicalismo só foi posteriormente encontrado para o sucessivo conjunto de manifestos suportados pelas ideologias do “grupo-núcleo”. Idem, página 13.

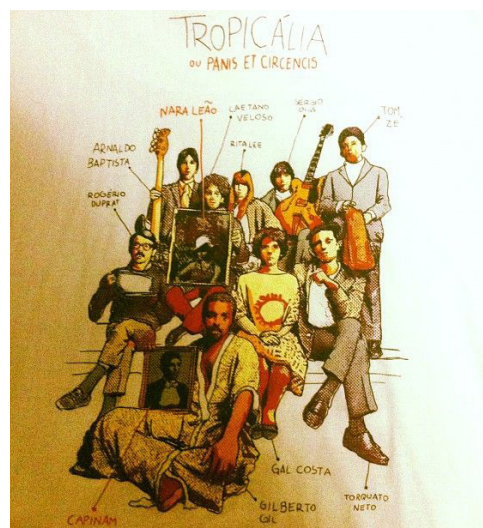
252 *Panis et circensis*, na realidade surge de uma ténue alteração à expressão latina “panis et circenses” (em tradução literal “pão e jogos circenses”). Esta expressão romana resumia-se num engenho político que visava a disponibilização de diversão e distribuição alimentícia gratuita (normalmente pão), criado como forma de minimizar o desagrado deste pelos governantes.

253 *Lindonéia* é o nome de uma pintura de Rubens Gerchman (ver subcapítulo das Artes Plásticas), de 1966, e simultaneamente de uma das canções do disco *Panis et circensis*, encomendada por Nara a Caetano e a Gil.

254 VELOSO, Caetano; *Panis et circensis* in *Verdade Tropical*, página 9.

255 Ibidem.

Figura 147. *Lindonéia*
- impressão fotográfica,
colagem e pintura, 141 x 122
cm, Rubens Gerchman, 1966.
Figura 148. Estudo para a
capa de *Panis et circensis*
(álbum lançado em Julho de
1968).



alusão conjunta da dança folclórica tradicional *bumba-meu-boi* com o *iê-iê-iê* (*"Ê bumba iê iê boi/ Ano que vem, mês que foi/ Ê bumba iê iê iê/ É a mesma dança, meu boi"*²⁵⁶). A música faz referência a gírias, situações e objectos provenientes de regionalismos brasileiros apregoadas pela voz de Gilberto Gil.

Já *Parque Industrial* de Tom Zé (também ela participativa de *Panis et circensis*), emerge de uma sociedade desenvolvida de orgulho generalizado face à industrialização, produzindo, em tom imperativo, uma audaz sátira à *"modernização conservadora"*. De composição assemelhada a um "desfile" militar, dada a corporalizarão conferida pela banda de metais a par com uma atmosfera de ajuntamento, a canção usa a crítica irónica como principal engenho para retratar o consumismo, a exportação e a própria condição naturalmente bela do Brasil como um simples dispositivo a *"retocar"*.²⁵⁷

Tom Zé, personalidade destacada entre artistas conhecidos de Caetano, tinha um génio inventivo e trabalhava inteligentemente a estética musical mantendo-se, numa primeira fase, longe dos ideais creditados pela Bossa Nova em prol de uma adulação do quotidiano baiano sediado em Salvador e das personagens tradicionais ou idiossincrásicas, sobretudo características do sul nordestino. As astutas e criativas produções musicais de Tom fariam deste, um homem especial e seguramente actualizado, estando, deste modo, afastado dos paradigmas da velha guarda. A relação directa que instilava entre o *"rural e o experimental"* era certamente um ponto de interesse para a fundamentação tropicalista, razão que levou Caetano a levá-lo para São Paulo e, posteriormente, a inseri-lo no grupo.²⁵⁸

Os Mutantes que, por sua vez, já teriam marcado uma presença exuberante no festival de MPB de 67 (e um ano mais tarde, no IV festival do mesmo nome), seriam uma indiscutível mais valia no produto tropicalista uma vez que estes, eram músicos nascidos no seio da cidade paulista, representantes máximos de uma cultura descolada dos regionalismos, revista no pop,

256 Refrão da música *Geleia Geral*, escrita pelo letrista Torquato Neto e interpretada por Gilberto Gil.

257 FINO, Cristina; *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*; org. Carlos Basualdo, página 70.

258 VELOSO, Caetano; *Panis et circensis* in *Verdade Tropical*, página 10.

estando musical e até fisicamente posicionados entre o rock e o próprio MPB.²⁵⁹

O “compositor-arranjador” Rogério Duprat, autor de grande parte dos arranjos tropicalistas, fez parte do grupo *Música Nova*, originado no início dos anos 60, que propôs já em 1963 um manifesto que fidelizava um acordo com o “*mundo contemporâneo*”. O grupo caminhava entre o universo musical popular e o experimental, criando sonoridades urbanas quotidianas. Embora, de grande amplitude criativa e tendo realizado trabalhos diversificados que incluíam bandas sonoras e até jingles, grande parte dos criadores de *Música Nova* acabaram por se entusiasmar pela ambiciosa música popular. Talvez por este motivo, Duprat destacava-se pelas suas colaborações com artistas populares, contribuindo, essa experiência, para os distintos trabalhos orquestrais que viria a apresentar a par com o grupo tropicalista.²⁶⁰

Como foi anteriormente referido, com a alusão aos espectáculos de Chacrinha, os tropicalistas mantinham, quanto possível, um papel publicitário das suas ideologias, preparando espectáculos televisivos com o apoio das redes nacionais Record e Globo que estavam interessadas na divulgação das produções musicais (sobretudo a Record). Este carácter exuberante e até mesmo excêntrico faria do grupo baiano, o centro de uma polémica ainda inaceitável para grande parte do público. Num espectáculo proporcionado pela TV Globo do Rio no final de 68, Caetano Veloso apresentou *É proibido proibir*, transformada por Rogério Duprat e com a participação d’Os Mutantes, aparecendo de indumentária plástica em verde e preto, de colares compostos por fios eléctricos e correntes grossas e de cabelo rebelde hendrixiano. A música, que partira da experiência da Bossa Nova e que agora ganhara uma densidade musical “concreta e electrónica”, conjugada com uma dança que lembrava o “*modo relaxadamente sexual das baianas, das sambistas de morro, dos homens e mulheres cubanos*” afastada dos movimentos padronizados pelas estrelas americanas, assim como a interceptada récita do poema sobre o rei português D. Sebastião de Fernando Pessoa (para Caetano, símbolo absoluto do modernismo poético) revelou-se uma exibição provocativa e, por essa razão, extremamente polémica que não ficou longe dos apupos furiosos da assistência. Gilberto Gil teria trocado de banda com Caetano e apresentava, agora com os Beat Boys, *Questão de ordem*, uma canção de forte influência internacional, numa apresentação falada (característica de Jimi Hendrix, ainda desconhecido no Brasil) com uma provocativa letra política e de refrão “beatlesesco” aludindo ao amor, enquanto que a sua composição rítmica ia inspirar-se nas raízes brasileiras ainda que acompanhadas de uma harmonia fiel ao blues. Numa atitude de renúncia, o público, predominantemente constituído por estudantes esquerdistas, virava costas às actuações. Ainda assim curiosos iam lançando curtos olhares periféricos para o palco, pelo que se viram reflectidos n’Os Mutantes que haviam tomado a mesma posição, tocando igualmente de costas para a plateia.



Figura 149. Gilberto Gil a cantar *Questão de Ordem*, 1968.

259 VELOSO, Caetano; *Panis et circensis* in *Verdade Tropical*, página 21.

260 *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*; org. Carlos Basualdo, página 65.



Figura 150. Caetano Veloso a cantar *É Proibido Proibir*, 1968.

"Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos."
Caetano Veloso, 1968²⁶¹

Consecutivamente, surgiram outras aparições, como os espetáculos na *"Boate Sucata"*, onde possivelmente decorreram as mais genuínas manifestações tropicalistas, assistidas por artistas plásticos, cineastas, músicos, entre outros. O experimentalismo constante, resultava de uma vivência baseada na liberdade criativa, em que tudo era válido, desde os figurinos exibicionistas a uma série de representações que incluíam quedas para o chão ou os movimentos *"cubanos-baianos"* apresentados anteriormente. Havia sempre quem não compreendesse qual a mensagem que este grupo pretendia transmitir (como alguns dos membros de MPB-4, assumindo-o no documentário *Uma noite em 67*) com as suas actuações entre outras acções criativas, como a presença do estandarte de Hélio Oiticica *"Seja Marginal, Seja Herói"*, que se tornou, posteriormente, objecto participativo do conjunto.²⁶² É interessante observar que os cineastas desde cedo se mostraram sensíveis e abertos a compreender a significação das exuberantes aparições musicais levadas a cabo por Caetano Veloso e Gilberto Gil, na Sucata nos finais de 1968, mais do que qualquer grupo de artistas (até mesmo entre outros músicos). Encarando-as de forma satisfatória entre os olhares confusos e chocados do resto da assistência. O resultado desta experiência, devia-se certamente às propostas evolutivas no contexto cinematográfico que desenvolviam desde meados dos anos 50, uma mudança de pensamento, de certa forma, similar à pretendida para a música.²⁶³

Figura 151. *"Boate Sucata"* (1968-1977), 1973.

Figura 152. Caetano Veloso, Gilberto Gil e *Os Mutantes* a cantar *É proibido proibir*, 1968.



261 Caetano Veloso, dirigido para o público, no Festival Internacional da Canção transmitido pela TV Rio e TV Globo, 1968. VELOSO, Caetano; *É proibido proibir in Verdade Tropical*, página 5.

262 VELOSO, Caetano; *É proibido proibir in Verdade Tropical*, páginas 6-8.

263 Ibidem.

MONUMENTO À VAIA



Figuras 153. Página retirada da revista de edição única Navilouca, Edições Gernasa, 1974.

"O show que Caetano fez na Sucata, do qual se originou seu exílio em Londres, que pude acompanhar por lá, foi praticamente um remake, um fake, das aparições do Jimmy Hendrix queimando a guitarra. Tinha uma relação também profunda com o sentimento de resistência e oposição à guerra do Vietnan, porque isso dividia as pessoas."

Rogério Sganzerla²⁶⁴

264 SGANZERLA, Rogério; Tropicalismo e Contracultura: arte engajada/arte alienada, in A Forma da Festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços, org. Sylvia Helena Cyntrão, página 147.

Posteriormente *Divino, Maravilhoso*, programa que surgira ainda durante o ano de 1968, foi um surpreendente sucesso televisivo com as suas agressivas actuações dentro de jaulas, aludindo à própria destruição cenográfica aberta ao elenco e público que quisesse participar activamente a convite do próprio Caetano, que surgia de súbito cantando sucessos de Roberto Carlos. Ou pelas ceias "bíblicas" em mesas de bananas que eram invadidas pelos próprios cantores aquando o decorrer do espectáculo. No entanto, a 13 de Dezembro presenciase o endurecimento da ditadura que permitia a invasão de qualquer estabelecimento que propusesse acções radicais e que, de alguma forma, pudessem ir contra o regime em vigor.²⁶⁵

Nada mais assumidamente contra o regime seria do que as acções dos baianos que passaram a ser um alvo a perseguir. O Tropicalismo via o seu futuro comprometido em prol de um regime ditatorial extremista cada vez mais forte. A fuga tornara-se o caminho mais seguro, sendo que dois anos mais tarde, depois de terem sido presos (ainda em Dezembro de 1968), Gil e Caetano, impedidos de agir, retiram-se em exílio para Londres.



Figuras 154 e 155. Caetano Veloso e Gilberto Gil vão em exílio para Londres, 1969.

"A palavra-chave para se entender o tropicalismo é sincretismo."

Caetano Veloso²⁶⁶

265 VELOSO, Caetano; *Divino, Maravilhoso* in *Verdade Tropical*, página 25.

266 Sincretismo, entende-se por um conjunto de diversas doutrinas que de alguma forma se reúnem numa só, conservando algumas características das originais. Por vezes, é entendido como um estado de contradições e, por esse motivo, popularmente, o termo nem sempre possui um carácter positivo, é no entanto, esta característica que mais o aproxima do movimento jovem. Assim, considero esta simples frase (embora simultaneamente muito complexa) como uma clara definição para o universo ideológico tropicalista já que este vivia da experimentação movida pelo espírito criativo e inquieto ainda em maturação, baseado na certeza da imperfeição contemporânea. A intenção doutrinária que o conceito possui em muito se revela similar à crença tropicalista decidida quanto à sua finalidade ainda que dúbia relativamente ao meio como seria atingido o fim pretendido. VELOSO, Caetano; *Panis et circensis* in *Verdade Tropical*, página 21.



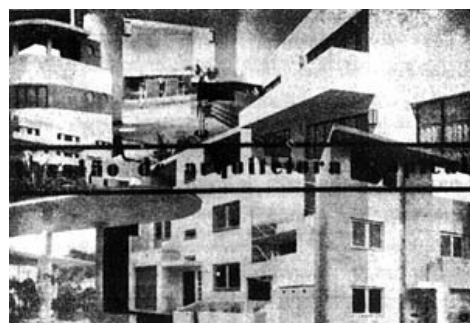
*"O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga
Estreita e torta
E no joelho uma criança
Sorridente, feia e morta
Estende a mão"*

Caetano Veloso, *Tropicália*, 1968

2. Arquitectura Entre o Modernismo e o Tropicalismo

No despontar do modernismo brasileiro, a estreita ligação à burguesia jamais poderia ser negada ou ignorada, sobretudo no que respeitava ao tema da habitação. A experiência da casa burguesa brasileira era o modelo de progresso arquitectónico, embora com diferentes abordagens na escola paulista e carioca. Os equipamentos públicos davam primazia à exploração do desenho modernista ao invés de uma construção comedida e económica. Sendo em projectos habitacionais ou equipamentos, o caminho para o desenvolvimento passava agora, por acompanhar as vanguardas estrangeiras com a particularidade de as adaptar técnica e formalmente às condições climáticas de um país tropical. Os arquitectos aspiravam pelo olhar corbusiano, que atravessaria o Atlântico para dar o seu contributo ao mundo sul americano, enquanto europeu e pai do modernismo; e também pela presença do arquitecto estadunidense Frank Lloyd Wright, palestrante no 1º Salão de Arquitectura Tropical realizado no Rio de Janeiro, em 1933.

Figura 157 e 158. Convite para o 1º salão de arquitetura tropical (respectivamente frente e verso).



A arquitectura brasileira começou a ser revelada ao mundo a partir da apresentação e, sucessiva catalogação, do bem sucedido *Brazil Builds*²⁶⁷ no MoMA, em 1943. As características deste universo exótico moderno baseavam-se numa arquitectura que, ainda que inevitavelmente atenta aos pressupostos modernistas, representava um novo desenho composto de linhas arrojadas, com a introdução insistente da curva, e uma série de novas técnicas de ventilação que não constituíam apenas uma necessidade mas seriam, agora, elementos de valorização estética e compositiva do próprio edifício. Uma nova imagem de um Brasil em princípio de desenvolvimento, era agora projectada para os demais países, numa forte tentativa de se libertar da condição de país colonizado que até então teria. O cartão de visita para um Brasil moderno estaria lançado e Niemeyer figurava como herói nacional.²⁶⁸ Não será por acaso, que nos dias de hoje este catálogo ainda se mantém profundamente actualizado, uma vez que contempla obras frequentemente estudadas a nível internacional, e a partir das quais podem ser extraídos

²⁶⁷ *Brazil Builds* foi uma exposição, realizada em 1942/43 no MoMA (Nova Iorque), que apresentava a arquitectura brasileira em duas fases: a primeira como produto da colonização e a segunda pela apropriação brasileira dos pressupostos modernistas após a visita do arquitecto Le Corbusier ao Rio de Janeiro, em 1929. Posteriormente, em 1944, é publicado um catálogo da exposição que contemplaria todas as obras apresentadas. Esta ocorrência levou a um reconhecimento internacional da arquitectura do Brasil até então subvalorizada, num claro acompanhamento das vanguardas estrangeiras pela superação do colonialismo ao qual estivera sujeito até 1825.

²⁶⁸ Consulta do catálogo: GOODWIN, Philip L.; *Brazil Builds: architecture new and old: 1652 - 1942*.

Figura 156. Brasília em construção, fotografia de Marcel Gautherot, 1958.

uma série de sucessos técnicos derivados das experimentações arquitectónicas, sobretudo no que respeita à ventilação e protecção solar que, neste país tropical, seria um dos pontos de maior preocupação, activamente estudados neste período. O modernismo brasileiro difundiu-se pelo mundo através de obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Lina Bo Bardi, que, sob uma forma mais orgânica ou mais *"brutalista"*, mantêm-se actuais referências arquitectónicas.

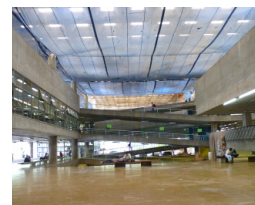


Figura 159. FAU - USP, São Paulo, João Vilanova Artigas.



No entanto, este progresso caminhava, de certa forma, à margem da realidade brasileira, num processo elitista da arquitectura em que esta aspirava pelo moderno, numa atitude positiva e deslumbrada, não complacente com a desigualdade e injustiça social que vigorava no país. Brasília, cidade dos *"homens livres"* e futura capital, esperanças o povo, enquanto que os seus trabalhadores, de poucos recursos económicos, ludibriados pela mensagem de Kubitschek (na altura presidente), ver-se-iam "obrigados" a dirigirem-se para as periferias descampadas onde, sem quaisquer condições, começariam a criar, aleatoriamente, pequenas povoações satélite.

Figura 160. Edifício Copan, São Paulo, fotografia captada do interior do edifício.

Figura 161. Casa das Canoas, Rio de Janeiro, Oscar Niemeyer.

Figura 162. Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, Paulo Mendes da Rocha.

"Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino"

Juscelino Kubitschek²⁶⁹

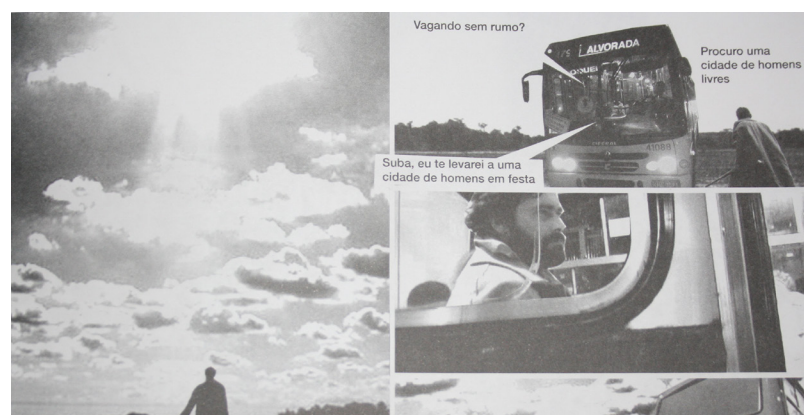
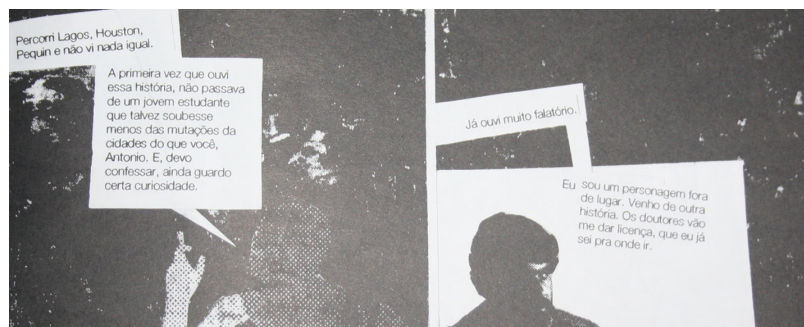
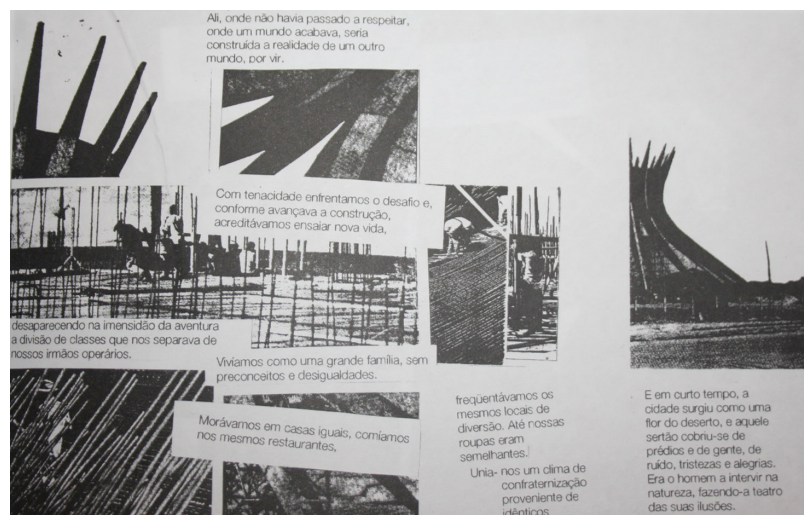
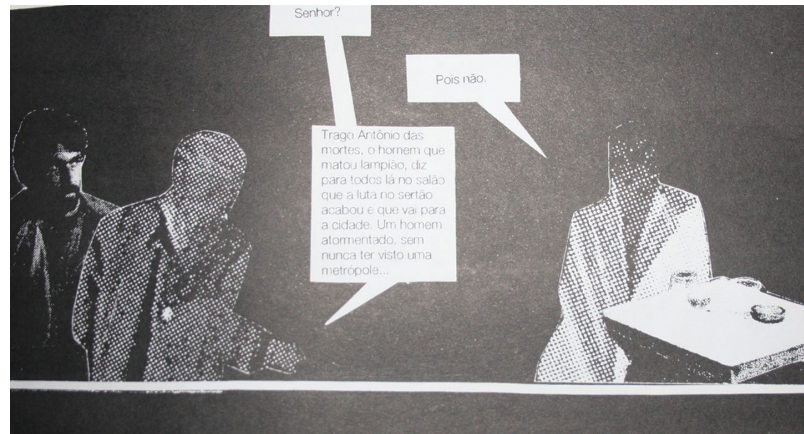
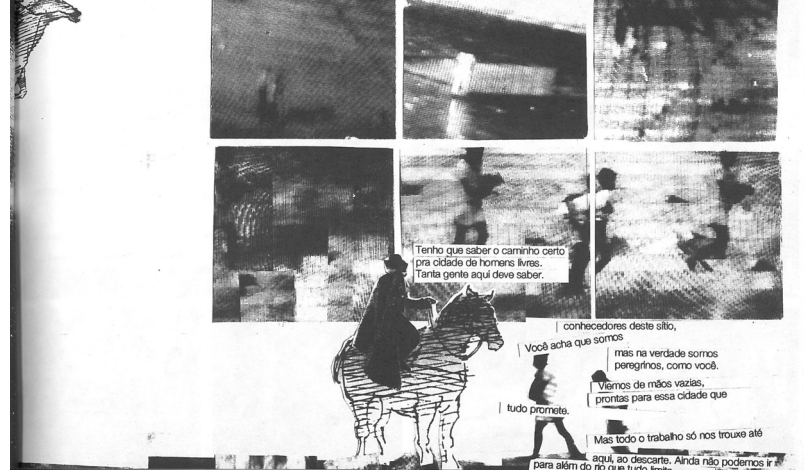
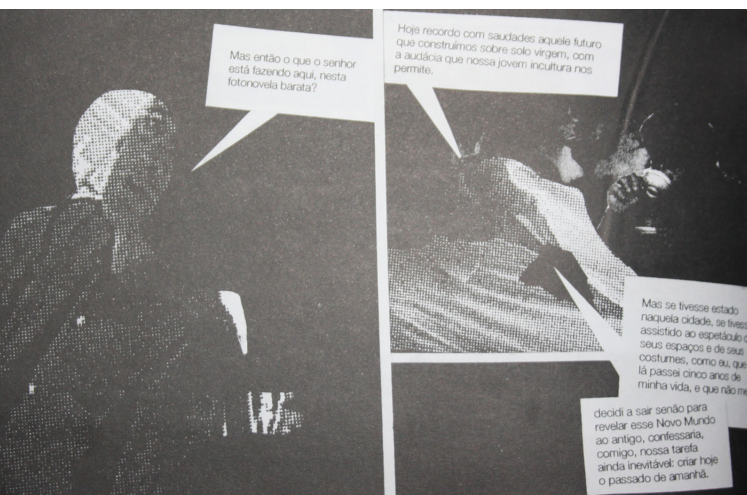
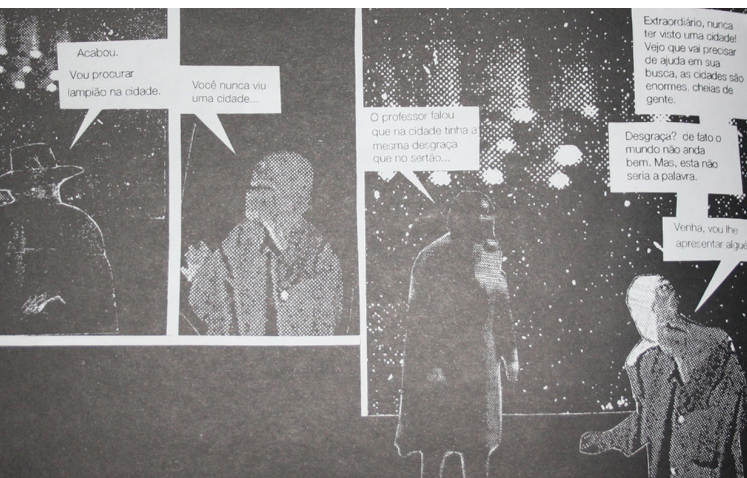
Pela alvorada, a cidade ia sendo construída com toda a perspectiva e sumptuosidade de uma grande capital moderna aspirante a uma *ordem e progresso* tão insistentemente gritadas pelo símbolo nacional, e ainda mais ansiada pelo povo brasileiro. Ficticiamente, esta aproximação à cidade livre, surge satirizada na fotonovela que se segue, através da visita de António das Mortes à nova metrópole²⁷⁰.

Em 1959, Brasília é a cidade escolhida para a realização do *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte* que, ainda que em construção, seria o palco ambicionado para a discussão do desenvolvimento das artes. Encarada aqui como a cidade *síntese de todas as*

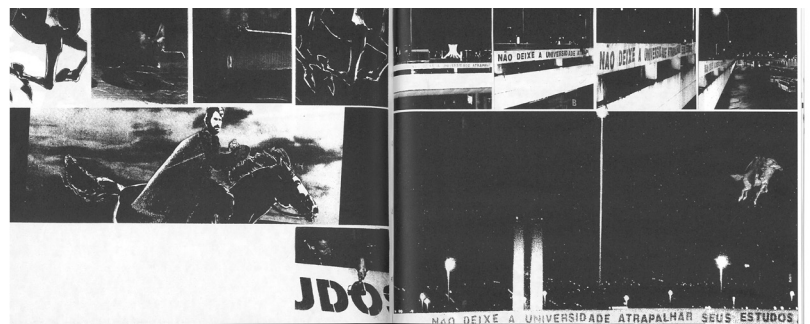
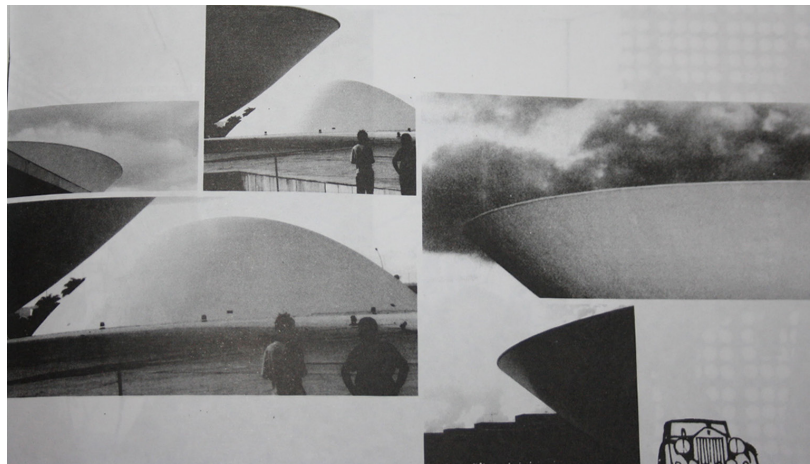
269 Juscelino Kubitschek, fez este anúncio aquando a visita da região, a 2 de Outubro de 1956, ano em que foram impulsionadas obras de terraplanagem. Em 1957, Lúcio Costa ganharia, por unanimidade, o concurso para o plano-piloto da cidade.

270 António das Mortes é um personagem do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e, posteriormente de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, do mesmo cineasta. Autodenominado de o matador de cangaceiros, este personagem de aparência característica, após matar Corisco, sai do sertão e vai em busca de um novo chefe cangaceiro, numa cidade do interior, com o objectivo de o matar.

Figura 163 e 164. Fotonovela Contravento 2.



problema do Brasil não é econômico, é eminentemente político. Então é do acordo político, desse novo contrato social, que vamos extrair a solução. Tem de haver coragem de ousar. O grande papel de um presidente é saber tomar as decisões na hora certa com coragem. De preferência, da forma mais democrática possível.



artes, a arquitetura, com o sucesso galopante de *Brazil Builds*, congregava agora em Brasília, o desejo de reconhecimento que os demais campos artísticos prosperavam.²⁷¹

Contudo, dando continuidade à incongruência demonstrada na sua construção, e acordando com as palavras de Guilherme Wisnik, a cidade ícone, era fruto de uma série de contradições que viriam a eclodir na década seguinte, com a efusiva manifestação tropicalista. A nova capital, baseada em pressupostos de liberdade, representaria, todavia, o centro do poder repressor, assim como afigurava o auge modernista, simultaneamente que ditava o início da crise modernista carioca.²⁷² Passando de herói a vilão, Brasília (e de certa forma a arquitetura, de modo generalizado) entra no “banco dos réus” da assembleia tropicalista, representando tanto o monstro nacional como o símbolo máximo do subdesenvolvimento.²⁷³

Figura 165. Palácio da Alvorada, Brasília, Oscar Niemeyer.

Figura 166. Palácio Itamaraty, Brasília, Oscar Niemeyer.

Figura 167. Supremo Tribunal Federal e o Pombal, Brasília, Oscar Niemeyer.



“O Brasil é uma concha de retalhos. Conjunto de padrões interrompidos. Aceitamos coisas contraditórias que chovem de todos os lados. O nosso largo espaço é demasiado estreito para conter tanto resíduo. O indiscriminado lixo cultural que já chega em estado de decomposição. A precária síntese de Le Corbusier e Bauhaus. A arquitetura uma vez demitida da sua função social delicia-se no formalismo de Niemeyer, que por sua vez permanece comunista nas horas vagas. Isto é, quando está longe da prancheta.

Vômitos de França e Alemanha nos chegam. Os modulares e as Bauhauses confundidos no mesmo esgoto onde se eliminam suas contradições. O astral lemuriano sensorial do brasileiro se compraz na adoração da esfuziante aparência que camufla a parede da prisão. A falta de espaço real deve ser preenchida pelas cores mais berrantes. O catolicismo obscurantista fabricante de fetiches se eterniza na obra dos maiores artistas brasileiros. O reino de emoção reificada da negação do espírito da arte como formulação de proposta universal.”

Rogério Duarte²⁷⁴

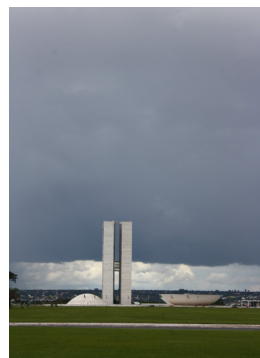


Figura 168. Congresso Nacional, Brasília, Oscar Niemeyer

271 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Arquitextos: Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte (1)*, consultado em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34> [12 Junho de 2015].

272 WISNIK, Guilherme; *Conferência Brasília 1957-1980: Arquitetura e Artes em Confronto*, Porto: 27 de Março de 2014.

273 Como foi anteriormente referido Caetano Veloso encara uma Brasília quase miserável que no entanto é *bem moderna* (citação retirada da música *Tropicália*); enquanto que Glauber Rocha a revê, no seu *A Idade da Terra*, como o cenário para a representação do *terceiro mundo*.

274 DUARTE, Rogério; *retrato do Brasil in Tropicacos*, página 68.

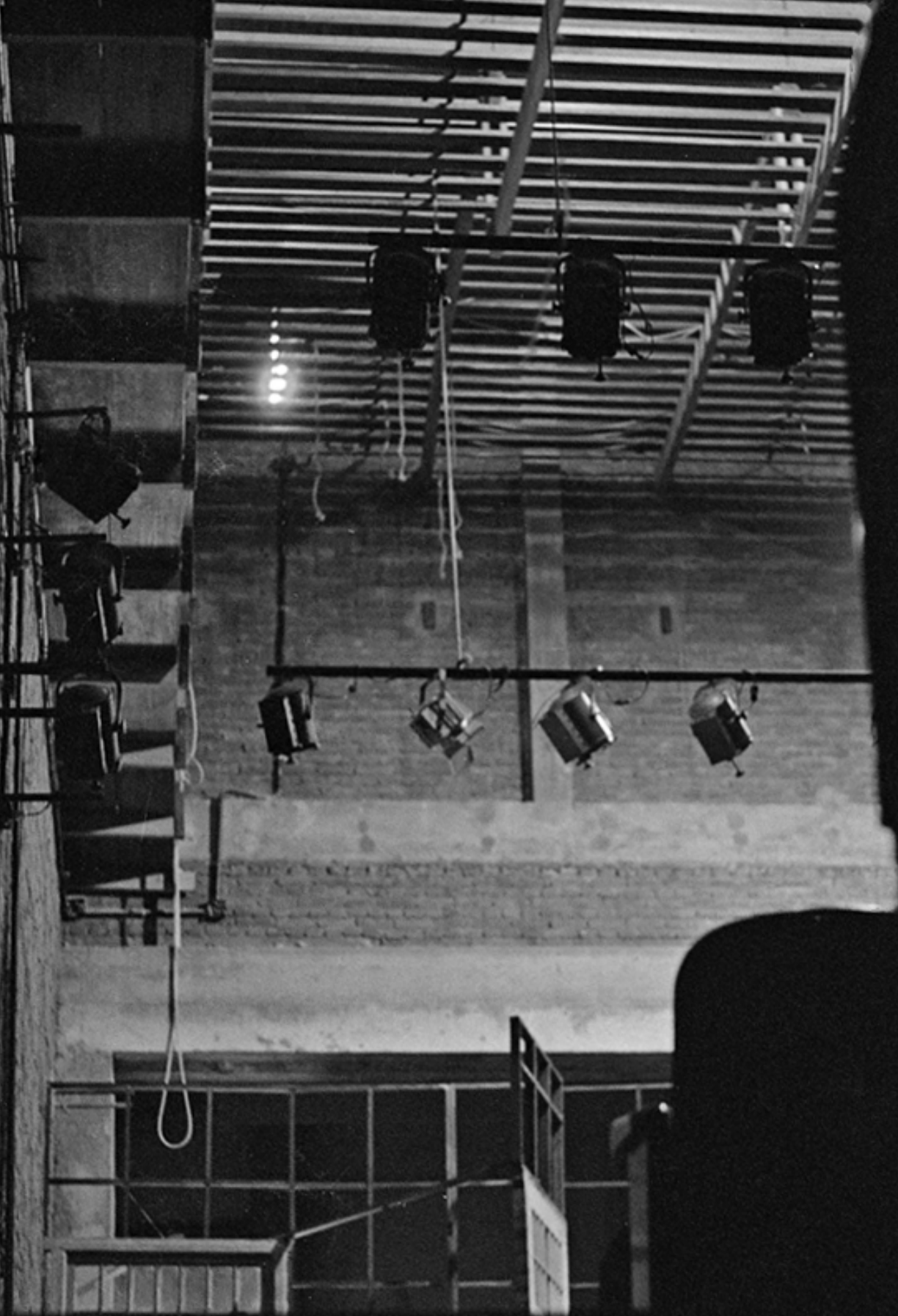
Começava a sentir-se o tumulto da discórdia da nova geração de intelectuais e artistas que tinham a sua palavra a dizer sobre a situação política vigente, cada vez mais autoritária. As suas acções consideradas transgressoras eram cada vez mais impulsionadas pela própria acção punitiva que com as suas restrições desafiava a actividade dos activistas. No entanto, a arquitectura, uma vez conseguido o reconhecimento internacional, sob o olhar dos tropicalistas, certamente parecia jogar um jogo de forças contraditórias, ao mesmo tempo que parecia ter decidido lutar por uma cultura independente, de certa forma apoiava o governo militar, através da construção do seu centro político. No entanto, será que todos os arquitectos viam a reprodução modernista da forma como estava a ser realizada como verdadeiro caminho para o desenvolvimento do país? Será que a revisão brasileira deste modernismo não teria que passar por uma série de outras questões além do estudo dos processos de climatização adaptados ao mundo tropical? Como viveria a nova geração de arquitectos que, ainda que com os seus mestres modernistas, já cresceria a viver conscienciosamente os novos problemas, sobretudo de ordem política e social, do país? Agiriam em conformidade com os demais artistas seus contemporâneos que bebiam do antropofagismo oswaldiano numa luta tanto social quanto de afirmação cultural autónoma?

Figura 169. Eixo monumental, Brasília, fotografia de Marcel Gautherot.



Figura 170. Puxada do xaréu,
Bahia, fotografia de Marcel
Gautherot, 1940.





*"O teatro me ensinou a vida ;
A arquitetura o espaço ;
O ensino a sinceridade ;
A pintura a solidão."*

Flávio Império, *O artista*, 1974

2.1. Arquitectura no Encontro Directo com as Artes



Após a inauguração de Brasília, em 1964, surgiu a oportunidade de Lúcio Costa representar o Brasil na *XIII Trienal de Milão*, integrada no tema *tempo livre*. *Riposatevi*²⁷⁵ era o nome da obra do arquitecto que, actuando como agente imperativo, encaminhava os seus intervenientes a repousarem nas camas de rede de algodão "*brancas, verdes, azuis, amarelas, cor de abóbora, roxas e vermelhas (tal como são vendidas no Ceará)*"²⁷⁶, que se distribuíam pela sala, frente às contrastantes imagens das praias paradisíacas com jangadas (como símbolo representativo) do Ceará, e de Brasília, surgida recentemente, imponente e majestosa. Pontuando aleatoriamente o espaço repousavam violões "*dos mais baratos*" prontos a serem tocados por qualquer visitante, adquiridos pelo próprio arquitecto na rua da Carioca, no Rio de Janeiro.²⁷⁷ Poderá encontrar-se aqui uma antevisão por parte do arquitecto, das obras manipuláveis pelo utilizador, mais tarde, tão exploradas por Lygia Clark, Lygia Pape e até pelo próprio Hélio Oiticica. Faixas verdes, azuis e brancas²⁷⁸ pendiam de uma segunda rede instalada mais próxima da cobertura.²⁷⁹



Figura 172. Pessoa com violão na rede, *Riposatevi*, XIII Trienal de Milão, 1964.

Figura 173. *Riposatevi*, XIII Trienal de Milão, 1964.



O Brasil que confluía num sucesso arquitectónico internacional galopante, agora condensado na experiência de Brasília, usava a iconografia exótica a que estava também associado, como forma de, sob um olhar moderno, projectar uma imagem bela e progressista do país. Note-se que este estava a ser assolado pelo golpe militar, aspecto que não parecia apresentar-se contemplado na obra muito pelo contrário, a prosperidade e tranquilidade que esta emanava fazia crer aos seus visitantes que o Brasil vivia um momento pacífico e sem dificuldades aparentes. No entanto, Lúcio Costa justifica da seguinte forma o que o motivou na criação deste momento excepcional para o mostuário internacional em questão:

275 *Riposatevi* é uma palavra italiana que, na sua tradução literal, significa *repousem*.

276 COSTA, Lúcio; *O tempo livre, em termos brasileiros...* (memória descritiva da obra *Riposatevi*) in *Registro de uma Vivência*.

277 Idem.

278 Cores estas alteradas na altura da montagem da instalação. Inicialmente seriam amarelas e brancas.

279 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)* in *Vitruvius*, janeiro 2006.

Figura 171. (lado) Teatro Oficina de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1967.



"(...)essa mesma gente que passa o "tempo livre" na rede, quando o "tempo aperta" constrói em três anos, no deserto, uma Capital."

Lúcio Costa²⁸⁰

Este mundo idílico preconizado pelos arquitectos modernos proporcionava, por vezes, um distanciamento entre estes e os restantes artistas. Por mais conscienciosos que estivessem das contrariedades presentes e que, inclusivamente, as sofressem, a visita de Le Corbusier dominara as suas atenções para a revitalização arquitectónica agora reinterpretada, como luz para uma independência cultural tão desejada por todos, distanciada da emergência social vigente.

Neste momento, afigura-se pertinente uma comparação do pavilhão de Lúcio Costa com a obra do artista Hélio Oiticica, *Tropicália*²⁸¹, anteriormente aludida, que, três anos mais tarde, viria desafiar de novo o limite entre arte e arquitectura. Isto é, questionar os conceitos de instalação e arquitectura através de obras que revelariam um interesse cada vez mais insistente pela vivência espacial.

O que, na realidade, residia de semelhante entre as duas obras, era a consciência de iconografia objectual associada ao país que em ambos pretendia, quer cromática quer objectualmente, representar essa característica local que assentava nos elementos naturais básicos e sua essência exótica. Deste modo, os dois artistas pensaram, na relação mais directa com a arquitectura, em introduzir um revestimento de pavimento em areia (embora na obra de Lúcio tal ideia não se tenha concretizado) assim como criar painéis como limites físicos, que no pavilhão do Brasil comportavam uma contrastante exposição de fotografias de Marcel Gautherot²⁸² do país simultaneamente em desenvolvimento e tradicional, ao passo que no penetrável de Oiticica suportavam materiais diferenciados, desde telas a tecidos, numa viagem regionalista de tons e padrões. O predomínio da vegetação que nos dois casos é uma constante, surge na obra de Lúcio graficamente reforçado, pelas paisagens nordestinas. As cores vivas pintavam tanto os elementos barreira de *Tropicália* como o conjunto de camas de rede e das longas faixas estiradas da cobertura da obra em Milão.

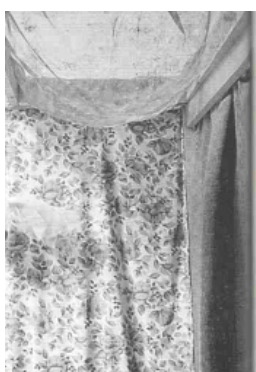


280 COSTA, Lúcio; *O tempo livre, em termos brasileiros...* (memória descritiva da obra *Riposatevi*) in *Registro de uma Vivência*.

281 No texto *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)*, Eduardo Rossetti, pretende estabelecer relações entre as duas obras, a partir do qual serão retiradas algumas conclusões.

282 As fotografias apresentadas nas páginas seguintes são da autoria de Marcel Gautherot, embora sem certeza que as mesmas tenham pertencido à instalação de Lúcio Costa, ainda que lhe sejam anteriores.

Figuras 174, 175 e 176. *Tropicália*, Hélio Oiticica.



Figuras 177, 178, 179 e 180. Percurso em *Tropicália*, Hélio Oiticica, 1967.

Ainda que ambos reconhecessem os pressupostos brasileiros, a sua interpretação era, no entanto, distinta. Os *labirintos* com *penetráveis* de Oiticica (dos quais *Tropicália* é, neste caso, o exemplo máximo), cada vez mais pareciam querer aprofundar a relação intrínseca entre o ser e a matéria, na relação dos elementos naturais básicos e de natureza exótica com a vivência que o Homem extraía destes, transmitido por um gesto de ruptura com os estereótipos criados à volta desse mesmo universo. O pessimismo crítico, a partir da demonstração real do subdesenvolvimento, pretendia projectar um Brasil que procurava sair da sua condição ainda de dependência cultural. Lúcio Costa, por sua vez, conferia à sua obra um carácter de cartão de visita, quase publicitário, desde a apresentação das motivadoras imagens até ao anúncio em letras rectas em tons mar - RIPOSATEVI - a encimar a instalação.²⁸³

A aparente falta de noção estética transmitida por *Tropicália*, parecia reforçada pelos arcaísmos construtivos (sobretudo revistos nas estruturas de madeira dos painéis) da própria instalação à semelhança das produções arquitectónicas nacionais que careciam de mão-de-obra, ou até mesmo aludindo à auto-construção das favelas. O pavilhão do modernista, que fazia igualmente recurso de arcaísmos, pretendia, por sua vez, enaltecer a simplicidade construtiva brasileira não qualificada, por si admirada. Simultaneamente a teia de fios de aço, a partir dos quais as camas de rede se dispunham em simples vergalhões com terminação em anzol, era estirada horizontalmente por tirantes que permitiam que esta se aguentasse sem qualquer suporte ao chão, "*particularidade que dará maior ênfase ao embalo da rede e ainda acentuará a graça peculiar do seu galbo de gôndola*"²⁸⁴, segundo o próprio criador. O conjunto servia eficazmente uma construção em contra-relógio (por ser fácil de executar), económica e de carácter efémero. Apesar do propósito comunicativo do pavilhão *Riposatevi*, de certa forma, divergir do proposto na obra *Tropicália*, na sua base elas encontravam uma forte aproximação comportamental. A actualidade que ambas espelhavam, neste caminho de fusão entre tradição e moderno, revelava um pensamento comum eminentemente pós-moderno, revisto nos pressupostos do final dos anos 60. Deste modo, Lúcio com a sua obra estava de certa forma a antever um pensamento tropicalista, activamente político e esteticamente diferenciado²⁸⁵, ainda que mais optimista que a visão fortemente crítica e "miserabilista" de Oiticica.

No que respeita ao desenho da sua planta, *Riposatevi* é pensado como um percurso circular criado pelo cruzamento dos sucessivos hexágonos justapostos, desenhados pelas camas de rede. Supõe-se pelas ilustrações de Lúcio que o primeiro desenho tenha sido pensado num hexágono único, só posteriormente multiplicado. Quanto à planta de *Tropicália*, apesar de não se ter conseguido a sua configuração exacta no projecto de 1967, sabe-se que se trataria de um *labirinto*²⁸⁶ que cada vez mais procurava a sua validade no campo da arquitectura, através

283 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)* in Vitruvius, janeiro 2006.

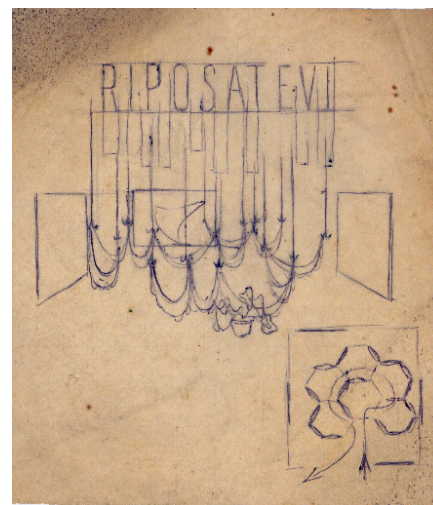
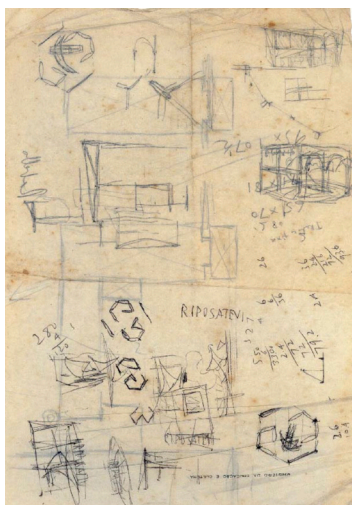
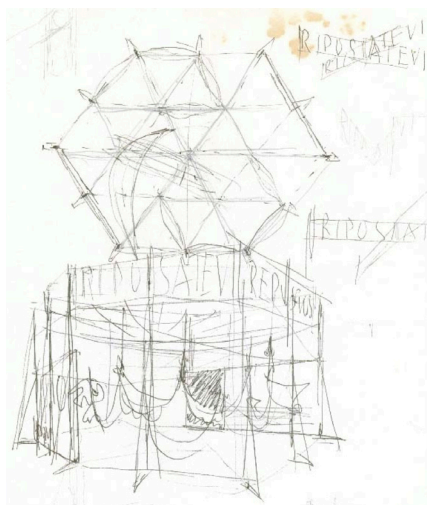
284 Em tradução directa para português "riposatevi" significa "repousem". COSTA, Lúcio; *O tempo livre, em termos brasileiros...* (memória descritiva da obra *Riposatevi*) in *Registro de uma Vivência*.

285 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)* in Vitruvius, janeiro 2006.

286 Nome atribuído pelo próprio artista a estes percursos de penetráveis que produzia.



de uma desejável noção temporal associada ao espaço, afirmação confirmada pela seguinte afirmação de Oiticica:



"O labirinto, porém, como labirinto, ainda é a ideia abstrata mais próxima da arquitetura estática no espaço. Seria uma arquitetura estática desenvolvendo-se até tornar-se espacial. Seria portanto a ponte para uma arquitetura espacial, ativa, ou espaço-temporal."

Hélio Oiticica²⁸⁷

Figuras 181, 182 e 183.
Estudos de Lucio Costa para o
pavilhão Riposatevi.

Deste modo, ambas as configurações se demonstrariam distintas, no que respeita ao desenho dos seus limites de percursos mais ou menos livres e, portanto, às suas experiências vivenciais. As duas obras, talvez possam ser entendidas como fugas que caminham em sentidos opostos. Hélio tentava criar um entendimento prático quanto ao limite entre as artes e a arquitetura, aproximando-se cada vez mais desta última, talvez como forma de encontrar essa *síntese de todas as aspirações individuais*²⁸⁸. Lúcio, por sua vez, possivelmente, tentava o processo inverso, uma experiência mais performática, um "descanso" à própria imposição arquitectónica²⁸⁹ através da substituição da rigidez do betão modernista por antagónicos objectos voláteis.

Assim sendo, o arquitecto pensou um "espaço-varanda"²⁹⁰ que aludia à paragem e abstracção em que cenários nacionais cristalizados aproximavam o espectador do contraste paisagístico brasileiro a par com os objectos nordestinos que proporcionavam um momento de paragem: um passeio entre o rural e o urbano, entre o tradicional e o moderno. A experiência

287 JACQUES, Paola Berenstein; *A estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, página 68.

288 Ver citação da página 138.

289 Ou como sugere Eduardo Rossetti, no seu texto *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)*, uma subversão da própria rotina da arquitetura.

290 Associação feita no texto de Eduardo Rossetti, *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)*, por se tratar de um espaço "arejado".



de *Tropicália*, que nas palavras de Paola Jacques Berenstein tratar-se-ia de um “*espaço-favela*”²⁹¹, consistia essencialmente na exploração sensorial, produzindo uma inquietude experimental expressa materialmente ao longo do frenético labirinto quotidiano criado pelo artista.²⁹² Assim, esta obra resumia-se no estímulo constante de exploração das diversas capacidades sensoriais humanas enquanto que a obra de Lúcio Costa se ocupava maioritariamente do sentido da visão.

“O ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação que se estaria de novo “pisando a terra”. Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da Tropicália lembra muito as caminhadas pelo morro (...)”

Hélio Oiticica²⁹³

Para Lúcio lançara-se o pontapé de saída, para Hélio era um processo que todavia ainda não começara. Para Lúcio esta seria uma obra excepção que quebraria uma rotina no percurso da Trienal e, conceptualmente, no próprio percurso vivencial brasileiro²⁹⁴; para Hélio a obra pretendia estabelecer uma crítica familiar com seu utilizador, domesticando a vida pública. Esta última questão poderia prender-se também com o propósito e espaço geográfico de cada obra, ainda que mais tarde Oiticica tenha internacionalizado a sua *Tropicália*, a proposta fora exposta primeiramente no Brasil como fórmula provocativa à própria sociedade, enquanto que a do modernista era de carácter internacional, distanciada das suas origens, positiva na sua génese, excepcional na sua relação com o mundo.²⁹⁵

Outro aspecto importante deverá, no entanto, ser de novo frisado, *Tropicália* surge em apresentação pública três anos após *Riposatevi*, correspondendo precisamente ao período de maturação do pensamento tropicalista. A arquitectura, primeiramente do que qualquer uma das outras artes, teria sido projectada internacionalmente, sob o pretexto modernista.²⁹⁶ Embora de ideias baseadas num pensamento internacional, num futuro que parecia já traçado, esta obra de Lúcio seria inovadora do ponto de vista dos seus ideais representativos e opções contrutivas, aspectos que a aproximaram de obras tropicalistas posteriores.

Em suma, a grande diferença resumir-se-ia em: exposição da vida doméstica, com todas as suas atitudes doentias e contradições vivenciais que revelavam, a cima de tudo, um Brasil subdesenvolvido; em oposição à experiência de um Brasil de apelativas praias nordestinas



Figura 184. Jangadas em praia do Ceará, fotografia de Marcel Gautherot;

Figura 185. Superquadra na asa Sul, Brasília, fotografia de Marcel Gautherot, 1960.

291 Assim associado por Paola B. Jacques no seu livro *a Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*.

292 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)* in Vitruvius, janeiro 2006.

293 JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, página 78.

294 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)* in Vitruvius, janeiro 2006.

295 *Riposatevi*, foi replicado à escala 1/1, já após a morte Lúcio Costa, em 2010 em Brasília.

296 ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão (1)* in Vitruvius, janeiro 2006.

e arquitetura promotora do desenvolvimento. A visão derrotada como forma de superação, a visão positiva como meio para o processo evolutivo.



Figura 186. Fotografia aérea da praça dos Três Poderes, de Marcel Gautherot, 1960.

Figura 187. Congresso nacional em construção, 1958

Figura 188. Congresso Nacional em construção, fotografia de Marcel Gautherot, 1958.

Os modernistas, tal como referido anteriormente, já se teriam lançado nesta conquista pela independência e afirmação, consumindo Le Corbusier e adaptado técnicas construtivas ao país. Apesar da situação política complicada o caminho para o desenvolvimento seria conseguido por um método entusiástico quanto à sua superação. Por sua vez os seus discípulos, novos arquitectos que se formavam na época, à semelhança dos artistas seus contemporâneos, que sentiam igualmente o poder da repressão, encaravam o problema de forma negativista vendo na reforma urgente a única solução.²⁹⁷ Como tal, para estes, a arquitectura deveria estar ao serviço da população assim como, a sua componente estética ser questionada na sua fenomenologia. A verdade é que este modernismo ainda era sugerido de uma forma muito elitista tendo em consideração a situação brasileira, país que ainda teria problemas de ordem básica por resolver.

Em 1966, Ray Smith²⁹⁸, um crítico americano, após se deparar com uma *"Nova Onda"*, que parecia tratar-se de uma *"superação lecorbusiana"*, sugere um desprendimento com a *"arquitectura industrializada"* por parte dos países sul-americanos, uma vez que estes não possuiriam uma estrutura social sólida capaz de suportar tal investida. O caminho passaria então por uma inspiração no legado indígena e favelas como forma de adequação ao seu próprio *"subdesenvolvimento"*. Prontamente, foi severamente criticado, nomeadamente por Lina Bo Bardi que, um ano mais tarde, publica um artigo no *Mirante das Artes* (nº1), relembrando o esquecimento de Smith pelo *"folclore"* e sua profunda capacidade de monitorizar um conhecimento capaz de transformar o sentido da arquitectura, e força de gerar uma nova possibilidade para esta.²⁹⁹

Eis que a geração mais jovem de arquitectos parecia querer esmiuçar as raízes culturais brasileiras, procurando repensar as construções quanto à sua forma, execução e materialidade, gerando um novo caminho estético assente na experimentação, que certamente não se baseasse apenas no caminho indiciado por Smith, mas procurasse simultaneamente um racionalismo e uma artesanidade cientes do desenvolvimento tecnológico que assombrava o mundo. Deste

297 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões.*

298 Ray Smith, escreve para a destacada revista Norte-Americana *Progressive Architecture*, considerando uma visão da arquitectura Sul-Americana, onde apresenta as ideias em cima descritas (páginas 140-155).

299 BARDI, Lina Bo; *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?* in *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, org. Silvana Rubino e Marina Grinover, página 118 -122.

modo, para Lina, a *Nova Onda* não se basearia na “*superação do lecorbusierismo*” mas como poderia assentar sobre uma “*procura de um caminho fora do monopólio industrial desumano*”, distante da perspectiva americana tão elogiada por Ray Smith.³⁰⁰

Surgiam, duas posições possíveis, claras e perfeitamente distintas. Uma primeira, positiva, liderada por Artigas, que assumia o período como *uma fase* a ser superada e na qual o arquitecto poderia trabalhar o exercício da sua profissão, não tendo que se render mas sim que saber viver com o regime em vigor e trabalhar em conformidade com este. E uma segunda, liderada pelos seus três discípulos; Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre que, como arquitectos jovens formados há menos de uma década, e frustrados com o pouco sucesso tão desejado do projecto da Arquitectura Nova (que será falado mais adiante), não se conformavam com a situação, assumindo uma posição negativa e de renúncia ao poder militar. Estes consideravam que, os arquitectos, estavam perfeitamente impedidos de trabalhar uma vez que a própria arquitectura deveria agir em conformidade com a condição social brasileira e não viver regida por uma racionalidade estrangeira pertencente ao mundo desenvolvido. Antecipadamente, os três arquitectos, teriam justificado esta posição negativa, anos antes (1965), num artigo intitulado de *Arquitetura Experimental*, que agrupava os seus testemunhos individuais:

“A limitação do seu significado social afasta a arquitetura dos vínculos mais objetivos com a realidade, permitindo distorções que a impedem de agir em seu verdadeiro campo.”

Flávio Império³⁰¹

“Temos sido impedidos de agir porque qualquer proposta de solução em nossos termos, em termos de arquitetura, só pode contar com atitude modificadora no processo de desenvolvimento e atitude de não aceitação da infiltração de métodos de análise e de técnicas características de países super-desenvolvidos, que para nós assumem cunho de irracionalidade, por mais racionais que se apresentem na sua origem.”

Rodrigo Lefèvre³⁰²

“Em nossas verdadeiras atribuições, temos sido impedidos de agir. A omissão oficial em relação à solução de problemas que nos dizem respeito ou à interpretação deformada, tendenciosa, de alguns deles, resultam na adoção de propostas em termos estritamente financeiros ou técnicos, ou, ainda, na adoção de propostas de especialistas estrangeiros. É nesse sentido que têm sido atacados os principais problemas o habitacional e o do planeamento dos grandes centros urbanos.”

Sérgio Ferro³⁰³

300 BARDI, Lina Bo; *Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?* in *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, org. Silvana Rubino e Marina Grinover, página 118 -122.

301 IMPÉRIO, Flávio; *Arquitetura Experimental (1965)* in *Sérgio Ferro: Arquitectura e Trabalho Livre*

302 LEFÈVRE, Rodrigo; *Arquitetura Experimental (1965)* in *Sérgio Ferro: Arquitectura e Trabalho Livre*

303 FERRO, Sérgio; *Arquitetura Experimental (1965)*, *Sérgio Ferro: Arquitectura e Trabalho Livre*, págs. 38 e 39.



Por vezes, o caminho da arquitectura cruzava-se directamente com as demais artes, servindo as suas próprias necessidades, também elas em constante mutação. Sem dúvida que este período levantaria novas questões e traria novas descobertas à arquitectura brasileira que começava a procurar um percurso cada vez mais próximo da realidade e não tão alienado da situação vigente.

Como tal, sob a constante transformação que se vivia no teatro, descrita anteriormente, tanto pelas novas concepções que se figuravam distintas, como pelos próprios entraves burocráticos pelos quais a instituição ia passando, o espaço do teatro encontrou a solução para suprir as suas necessidades: fazer da arquitectura uma matéria ao seu serviço que possibilitasse ultrapassar situações dificilmente supráveis pela própria cenografia. Deste modo, teatro e arquitectura trabalhavam conjuntamente pelo ideal progressista. Assim sendo, após o incêndio de 1966 que destruiu o espaço do teatro Oficina projectado pelo “*pré-tropicalista*”³⁰⁴ Joaquim Guedes, em 1961, é chegado o momento dos arquitectos Flávio Império (também cenógrafo e artista plástico) e Rodrigo Lefèvre, operarem num novo projecto para o mesmo.

“Queimaram o Teatro Oficina, o teto veio abaixo. O Flávio foi até lá e morria de rir: “o teto dos pequenos burgueses caiu, que maravilha!”. Ele ficou contentíssimo com o incêndio... Eu vesti um terno, fui receber a imprensa, todos os atores chorando na calçada. Tive que me conter enquanto Flávio dava gargalhadas. No dia seguinte acordei com uma dor enorme.

Caiu enfim a casa dos pequenos burgueses... Mas eu, ainda estupidamente colonizado, pedi a ele que reconstruísse um teatro brechtiano, com um palco giratório à maneira do Berliner Ensemble³⁰⁵ em que assistira uma série de espetáculos em visitas à Europa. O Flávio não queria fazer aquilo, eu insisti.

E então ele e o Rodrigo Lefèvre fizeram um projeto já pra montar Galileu Galilei, que a gente achava uma peça difícil de encenar, com a porta por onde entraria o boneco da cena do carnaval e o palco giratório, sem nenhuma rotunda.

Os arquitetos radicalizaram ainda mais a proposta de um teatro nu, com escadarias em concreto, em que encenamos a peça o “Rei da Vela”, com cenografia de Helio Eichbauer, que é outro gênio. ”

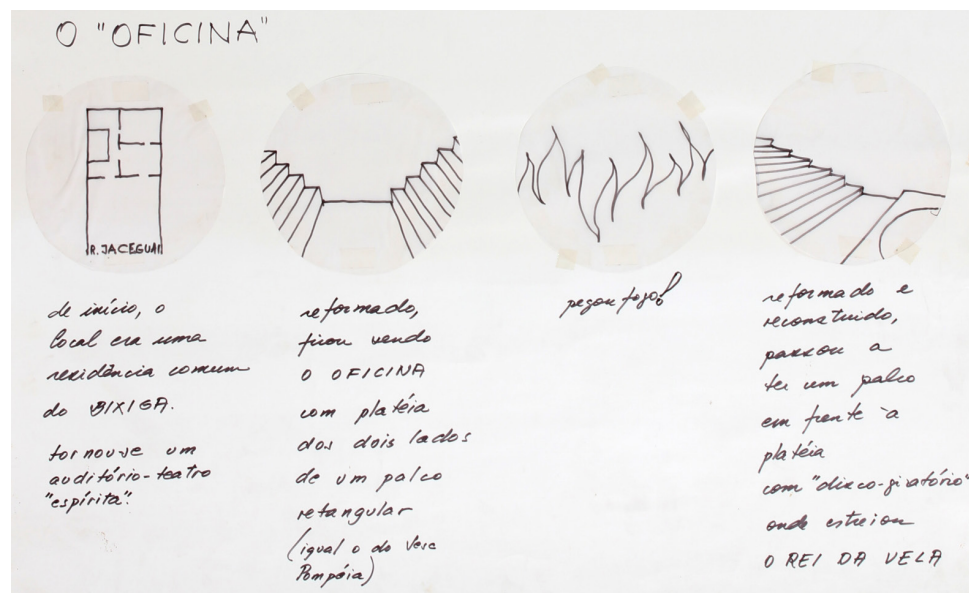
José Celso Martinez Corrêa, 1967³⁰⁶

304 Assim é denominado enquanto arquitecto do Teatro Oficina, embora intervenções posteriores viriam a reassumir os pressupostos relativos a este projecto, nas suas construções, no período continuado da ditadura, pós explosão tropicalista. Denominação consultada em: <<http://www.teatroficina.com.br/posts/225>> [9 de Julho de 2015].

305 *Berliner Ensemble*, é uma companhia de teatro alemã fundada pelo dramaturgo Bertold Brecht e a sua mulher, a actriz Helene Weigel, em Janeiro de 1949. Actualmente encontra-se localizada no *Theater am Schiffbauerdamm* em Berlim.

306 CORRÊA, José Celso Martinez; *Teatro Oficina*, 1967. Consultado em: <www.flavioimperio.com.br> [9 de julho de 2015]

Figura 189. História do teatro Oficina, desenho explicativo de Flávio Império, 1983.



A história de vida do Teatro Oficina, até 1983, torna-se muito clara nesta explicação gráfica de Flávio Império. De facto o teatro sofrera diversas intervenções, parecendo estar associado a uma certa efemeridade previsível (sobretudo nesta requalificação) cujo destino estaria traçado pelo próprio caminho evolutivo do teatro enquanto entidade. Esta efemeridade já estaria marcada no projecto de Joaquim Guedes que, como descrito anteriormente, construiu provisoriamente um teatro, com duas plateias de madeira com estrutura de ferro, "como duas fatias de pão de um sanduiche"³⁰⁷, e o palco rectangular entre as elas.³⁰⁸

O percurso de transformação sugeria agora uma continuidade assumida de acordo com o teatro épico de Bertold Brecht, em que o homem é igualmente um ser tangível e consequentemente transmutável.

O terreno do teatro era extenso no seu logradouro e estreito na largura, condicionada pelos edifícios que lhe estavam adjacentes. Como tal, o edifício estendia-se longitudinalmente, a semelhança do anterior. Implantado no mesmo local, antecedido pelos destroços, encontrava-se o "antigo casarão" (que teria sido poupado no incêndio), ao qual os arquitectos adquiriram a função de espaço de apoio ao espectáculo, compreendendo entre as suas funções: camarins, depósito e salas de ensaio. A ruína que fazia frente à rua Jaceguay seria destinada ao espaço de encontro entre público e actores: o auditório que, contrariamente ao desenho de Joaquim Guedes, reduzia o espaço de plateia a uma única arquibancada que avançava "afuniladamente" até à fachada principal.³⁰⁹ Face à rua encontrava-se o diminuto espaço de recepção do público.

"A fachada lembrava um bunker de resistência cultural ao regime militar vigente."

Edson Elito³¹⁰

Aqui encontrava-se um volume regular que suprimia a entrada, como que

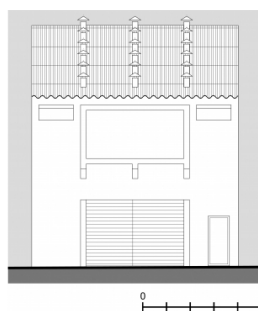


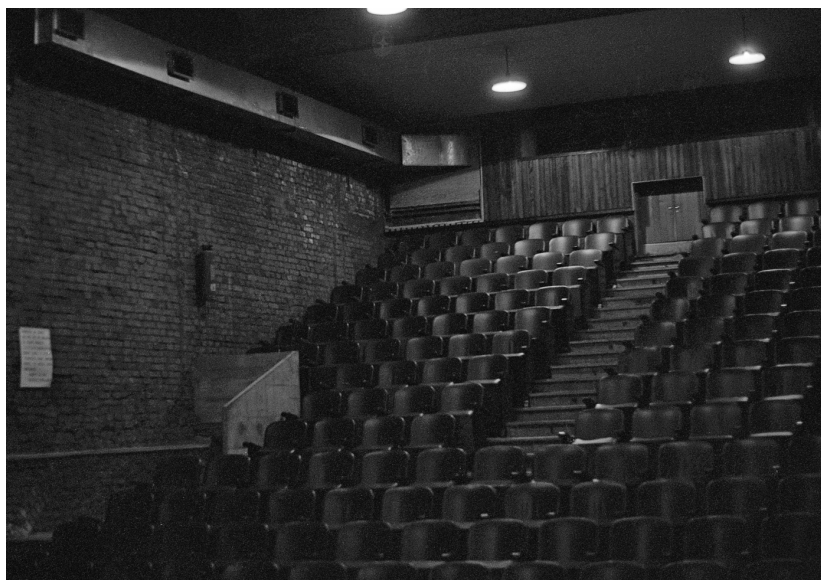
Figura 190. Alçado frontal do teatro Oficina, 1968 foto: Benedito Lima de Toledo; Figura 191. Alçado frontal do teatro Oficina, desenho técnico.

307 CORRÊA, José Celso Martinez; textos de José Celso Martinez Corrêa in *Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi*.

308 CORRÊA, José Celso Martinez; Flávio Santeiro, império dos ritos in *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 74

309 Informação retirada de: <<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891>> [9 de Julho de 2015].

310 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro* in *Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi*.



encaminhando o público para a sala de espectáculo, onde se condensavam espaços de domínio privado e os sanitários públicos. A distribuição no edifício era feita de forma pouco burocrática, racional, por dois percursos directos gerados pela posição do volume central anteriormente referido, num encontro natural e livre entre a peça e o espectador.

O projecto desenvolvia-se num compromisso com a verdade assumido por influência do teatro brechtiano, e indo ao encontro das propostas cinematográficas, musicais e plásticas. Este compromisso era manifestado sob vários aspectos: entre os quais a franqueza da materialidade, de aspecto inacabado, e a honestidade de assumir esteticamente a existência necessária dos espaços técnicos e estruturas de apoio.

Deste modo, no que respeita à materialidade, dominava o tijolo a marcar os limites do espaço, a madeira (usada pontualmente) nas toscas estruturas das galerias técnicas laterais e painel fundeiro oposto ao palco, e o betão modernista das bancadas, sem grandes tratamentos. Em alguns pontos, era possível observar a própria estrutura em betão a interromper a marcação do tijolo, praticamente desenhando o alinhamento com as galerias técnicas compostas pelas suas arcaicas estruturas moduladas que avançavam sobre a atmosfera do palco.

De facto, era característica tropicalista a franqueza e humildade, que neste caso se reflectia simultaneamente em valorização e até sublevação estética de pressupostos até então desconsiderados. Entre as personalidades considerava-se Chacrinha e Carmen Miranda valorizados ainda que globalmente representassem o *mau gosto*, na arquitectura esse estatuto de herói fazia-se a outro nível. Trabalhos que habitualmente estariam fora de cena seriam agora postos em evidência, desde o técnico de luzes ao cenógrafo, passando pelos técnicos da régie que se deslocavam por entre a plateia para lhe aceder. Esta última, como sendo o único espaço de apoio directo ao espectáculo, uma vez encerrada, não queria no entanto passar despercebida, não só pela generosa entrada enquadrada nos limites externos da escadaria central do bancada como pelo seu avanço bem demarcado no alçado frontal do edifício. Segundo a explicação sensível de Flávio, a régie surgia do encontro das simultâneas inclinações da cobertura e do pavimento do auditório que, uma vez que iriam convergir num ponto pararam no momento

Figura 192. Plateia e acesso à régie pelo corredor central de distribuição, teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1968.

Figura 193. Urdimento e galeria técnica, teatro Oficina, 1968.

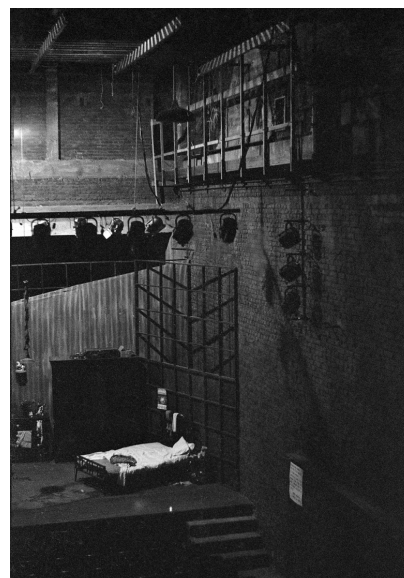
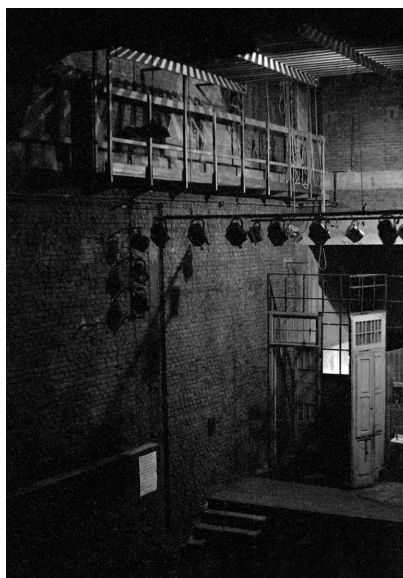
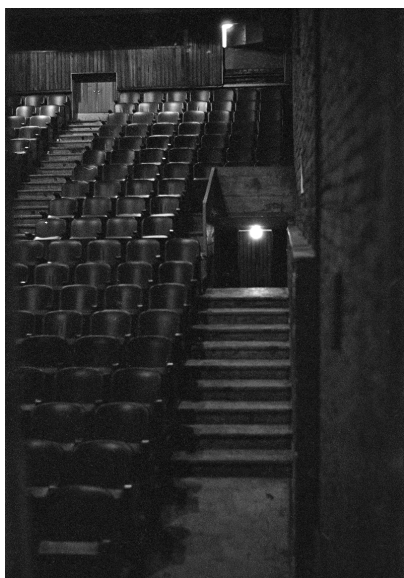


Figura 194. Acesso lateral à plateia, teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1968.

Figura 195. Lateral do palco com galeria, teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1968.

Figura 196. Vista desde a cabine técnica para o palco giratório, teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1968.

em que esta surge e se impulsiona sobre o exterior.³¹¹ No que respeita às estruturas de apoio, distinguíam-se essencialmente os suportes de iluminação e o urdimento. Em que as primeiras se encontravam dispostas numa vara em toda a largura do espaço, pautada pelos holofotes móveis, o fio de ligação eléctrica não era identicamente escondido surgindo de uma das extremidades em direcção à cobertura. Por sua vez, o urdimento era igualmente assumido como parte integrante da estética do conjunto riscando a cobertura do palco com uma estrutura de madeira cruzada, entre a qual seria permitida a entrada de luz a partir de uma abertura localizada no encontro da cobertura com a parede lateral.

Entrando no espaço de espectáculo, aos pés, encontravam-se escadas de betão na continuidade dos socalcos da plateia, enquanto que em frente, numa simplicidade ímpar, surgia o palco italiano. A pedido do próprio encenador (Zé Celso), os arquitectos ter-se-iam inspirado em algumas salas europeias na adopção do palco-giratório, o qual permitia, entre outras características, a rápida mudança de cena.

"Brecht dizia: 'Mostre os refletores!'", Flávio acrescentava: "Mostre tudo! Uma sala de tijolo e cimento. Uma escadaria. Um tablado".

O palco italiano a nu. As escadarias de cimento, gregas, os urdimentos do belo maquinista Archimedes à mostra, galilaicos."

José Celso Martinez Corrêa³¹²

Observando o conjunto, o espaço parecia estar à espera de um acabamento final que, neste caso, não seria mais do que o público e a própria acção. A ideia de efemeridade associada a este não seria apenas aparente, Império desapropriava as suas próprias obras: uma vez alterados

311 Informação retirada de: <<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891>> [9 de Julho de 2015].

312 CORRÊA, José Celso Martinez; Flávio Santeiro, *império dos ritos in Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 73 e 74.

que a mudança dos pressupostos, sugeria um “*desencontro entre forma e conteúdo*”³¹³ e a arquitectura deixaria de ter validade por si só. Assim, o seu histerismo pela constante renovação conferiam ao teatro um carácter quase cenográfico que rapidamente poderia estar sujeito, sem remorso, à demolição.³¹⁴

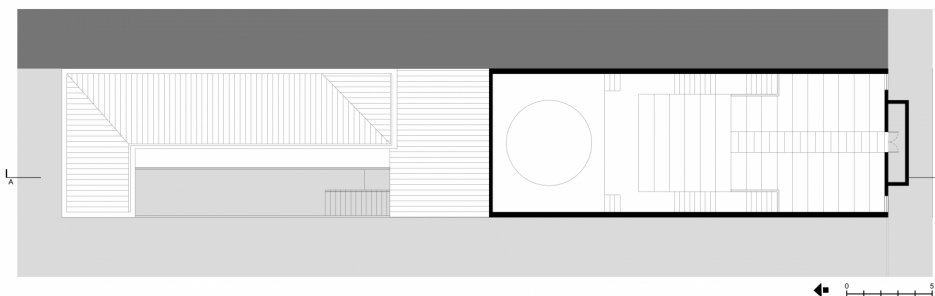
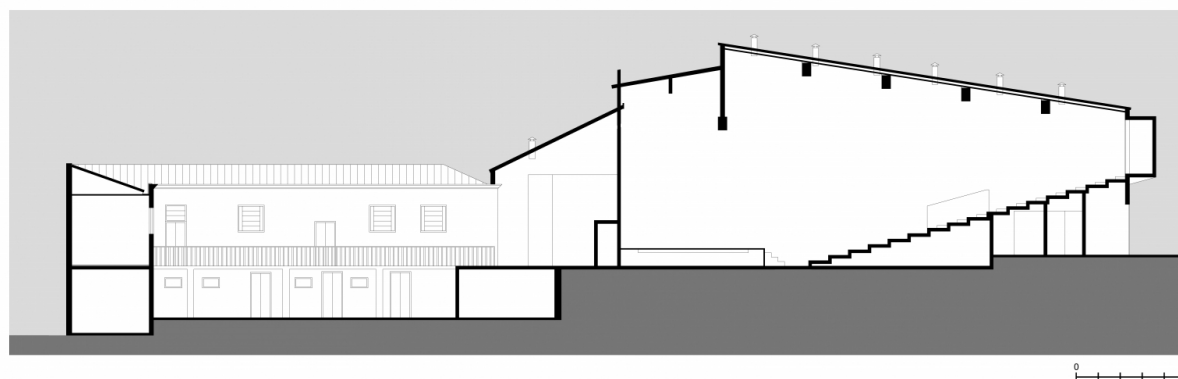
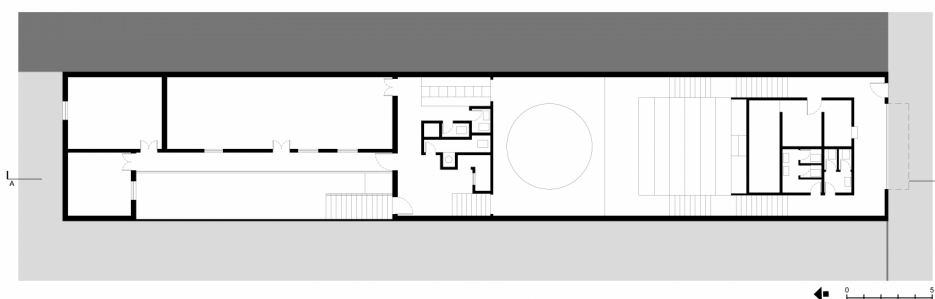


Figura 197. Planta do primeiro piso, Teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1967;

Figura 198. Planta do piso térreo, Teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1967;

Figura 199. Planta do piso -1, Planta do piso térreo, Teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1967.

Figura 200. Corte longitudinal, Teatro Oficina, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1967.



313 Citação das palavras de Flávio Império. ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre*, de Artigas aos mutirões, página 61.

314 CORRÊA, José Celso Martinez; *Flávio Santeiro, império dos ritos* in *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, página 73

"O rei da vela, de Oswald de Andrade, texto espelho inverso do Brasil global"³¹⁵, não tardaria a estreiar este espaço de raízes brechtianas³¹⁶, numa procura pela modernidade brasileira. Tudo estaria a postos para o dia da estreia da mais ansiada peça e, conseqüentemente, do novo espaço do Oficina.



Figura 201. Publicidade à estreia de O Rei da Vela, O Estado de São Paulo, 19 de Agosto de 1967.



"Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;
- II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
 - a) liberdade vigiada;
 - b) proibição de freqüentar determinados lugares;
 - c) domicílio determinado,"³¹⁷

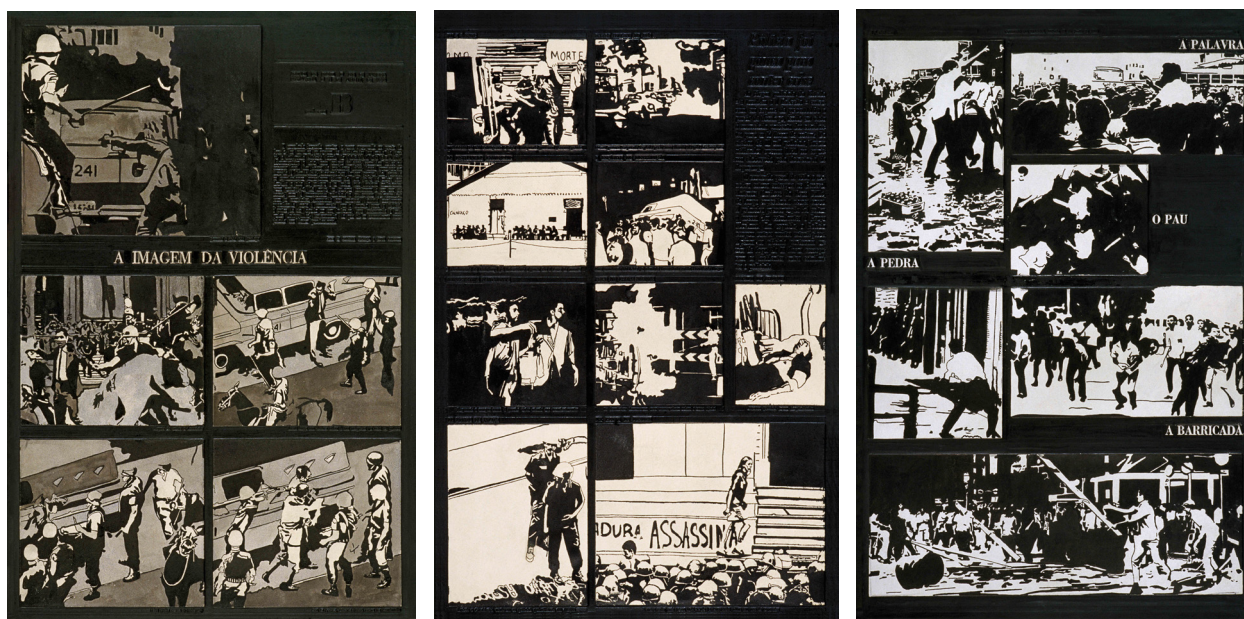
A 13 de Dezembro de 1968, foi posto em prática um dos actos institucionais mais duros que o Brasil já conheceu (AI-5³¹⁸) que entregava todo o poder nas mãos do Regime Militar, dando-lhe total liberdade nas decisões e na, posterior aplicação das sanções motivadas por qualquer incumprimento por parte dos cidadãos. A população era, cada vez mais, governada pelo medo e castrada de todos os seus direitos sociais e culturais uma vez que a censura era o prato de ordem e, em consequência, as manifestações políticas totalmente proibidas.

315 CORRÊA, José Celso Martinez; textos de José Celso Martinez Corrêa in *Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi*.

316 Esta afirmação é sobretudo justificada com a afirmação de José Celso Corrêa: "Reconstruir tudo à vista, comer Brecht." Idem.

317 Artigo 5 retirado do Ato Institucional Nº5, de 13 de Dezembro de 1968 Consultado em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm> [12 de Julho de 2015].

318 O AI-5 só terminaria em Janeiro de 1979. CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*



Figuras 202, 203 e 204. Série *Flans*, Antônio Manuel, 1968.

A geração de criadores contestatários e activistas, à qual pertenceram os tropicalistas, visava fazer frente à censura, e afirmar-se como um grupo de resistência, pelo que passou a denominar-se de “*geração tranca-ruas*”³¹⁹, mostrando-se especialmente activa no ano da aplicação do acto. Neste período surgiram as mais diversas manifestações, o que fez deste, um ano muito rico do ponto de vista cultural. Eventos como o debate *Crítério* e, um mês depois, a *Amostragem da cultura/loucura brasileira* no MAM no Rio de Janeiro, tiveram como principais oradores Hélio Oiticica e Rogério Duarte. O último debate citado ficou simplesmente conhecido como *Cultura e Loucura*, onde estiveram presentes, para além dos dois oradores, Caetano Veloso, Lygia Pape e Nuno Veloso, filósofo e afilhado do sambista Cartola. Apoiado pela mesma instituição surge, no mesmo ano, o evento *Arte no Aterro*, que visava fazer uma demonstração de arte pública no aterro do Flamengo, ao longo de um mês.³²⁰ O MAM do Rio de Janeiro demonstrou ser pioneiro na divulgação e apoio à arte pública no país. A *passeata dos Cem Mil* de 26 de Junho e os “shows” na “boate” Sucata, sobretudo no final do mesmo ano, também agitavam o ambiente hostil, cada vez criando uma maior tensão e necessidade de reacção por parte dos militares. Os teatros demonstravam as suas livres aparições, desprovidas de preconceitos, em que a nudez jamais seria algo escandaloso ou o vocabulário popular injurioso, uma limitação. A liberdade e as questões existenciais levadas ao limite, impulsionadas pelas próprias dúvidas que o povo tinha receio de expôr; o grito dos poetas, a obra dos artistas, a vontade insaciável de mudança de mentalidade.

“Galileu estreia atrás das grades, no dia do AI-5.”

José Celso Martinez Corrêa³²¹

Na música, após o grito de *Tropicália*, *Panis et circensis*, compilava os trabalhos do grupo baiano que, através da sua ousadia, poder de crítica e sentido estético musicalmente

319 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960*, pág. 7

320 COHN, Sérgio; *Cultura e Loucura: MAM 68* in *Pensamento Brasileiro* nº1..

321 CORRÊA, José Celso Martinez; textos de José Celso Martinez Corrêa in *Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi*.



Figuras 205, 206 e 207. Série *Flans*, António Manuel, 1968.

apurado, pretendia fazer frente à ditadura.

Neste mundo semi-oculto, imperava o verdadeiro amor pela pátria, embora quem o gritasse fossem os soldados que, à ordem do comandante, repetiam frases mecânicas com palavras feitas, como: "*Respeitamos nossa mãe mas amamos nossa pátria*"³²². Palavras similares pretendiam criar uma bolha de patriotismo nas escolas, fazendo crer aos mais novos que o Brasil era um país próspero onde residia toda a esperança.³²³ Enquanto isso, o regime fazia escoltas a bares, intrusões a sedes de grupos (casas particulares onde eram feitas as reuniões, maioritariamente organizadas por intelectuais); muitas vezes lideradas por participantes torturados que eram forçados a denunciar a localização dos amigos activistas.³²⁴

A última manifestação colectiva de que se tem conhecimento foi a *Apocalipopótese*³²⁵, que decorreu no aterro do Flamengo, por três domingos consecutivos. Esta ideia inicial de Hélio Oiticica, previa o envolvimento da arte com o público num espaço amplo e distante dos limites das galerias controlados a todo o momento pela ditadura. Aqui o público teria o direito à palavra e à participação de actividades com os mais controversos artistas da época. Realizada em Julho, por alguns autores foi considerada a primeira manifestação de arte pública do Brasil.

Assim, perseguidos pelo poder, muitos acabaram por ser forçados a "desistir" refugiando-se na Europa ou nos Estados Unidos, enquanto que outros presos e/ou torturados, acabaram por se entregar à frustração e desolamento. As pessoas eram submetidas a interrogatórios, pressões psicológicas, espancamentos, lavagens cerebrais, diagnósticos médicos falsos que apuravam doenças psicológicas graves como forma de os fazer acreditar que

322 Frase retirada do filme *Tatuagem* (2013) de Hilton Lacerda.

323 *História que construímos - parte 1, A geração AI-5 e a Anistia*, consultado em: <https://www.youtube.com/watch?v=_x4ryfhcsgd>

324 Filmes recentes como *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, e *Hoje* (2011), de Tata Amaral, interpretam de forma muito clara esta perseguição, e sobretudo no último os danos psicológicos resultantes da tortura.

325 O artista Hélio Oiticica, um ano depois, já em Inglaterra, afirmou que "A grande passeata dos Cem Mil teria sido a introdução para a *Apocalipopótese*", citado em *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*, org. de Carlos Basualdo, página 50.

não estavam psicologicamente equilibrados, que eram fruto de uma demência ou loucura que incapacitava os a vivência em comunidade. Todo este abuso de poder por parte dos militares pretendia persuadir os intelectuais das suas crenças e forçar à desistência levando ao processo "desinformativo"³²⁶. A arte ou aceitava as imposições ou entrava na clandestinidade e corria riscos constantes. Aos olhos destes intelectuais, o Brasil era um país sem esperança nem hipótese de desenvolvimento, enquanto não houvesse uma reforma social e política.

"68 foi o ano da paixão. Ano em que vivi o meu calvário numa curiosa e tropical imitação de Cristo. Esse foi o ano da minha morte."

Rogério Duarte³²⁷

Na actividade da arquitectura, o mesmo acontecia, sendo a escolha muito clara: ou se compactuava com o regime ou se estava contra ele. Situação que moderava as duas frentes: a da geração anterior de modernistas positivistas e a pessimista e activista dos recém formados arquitectos. No entanto, com a implacável posição do regime, arquitectos de ambas as posições resolveram suspender as suas actividades no campo da arquitectura, quer voluntariamente quer por força das circunstâncias.

O grupo Arquitetura Nova faz a sua última aparição com a Casa Juarez Brandão Lopes, realizada pelos arquitectos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, neste mesmo ano que culminou com a aplicação AI-5. Dois anos depois, Flávio e Sérgio são detidos e, no final do ano Rodrigo é também condenado. Enquanto presos criaram grupos criativos que permitissem a sua actividade na instituição como verdadeiros activistas incitados pela energia jovial que andava a mover tantos artistas brasileiros, a maioria deles marcados pelo mesmo destino. Sérgio Ferro chegou a ir mais longe e ausentou-se do país, em 1971, mudando-se definitivamente para França, onde passou a leccionar na Escola de Arquitectura de Grenoble. Com toda a agitação apenas Rodrigo se manteve particularmente activo no campo da criação arquitectónica, estando associado à empresa Hidroservice, que pretendia reintegrar presos políticos. Sérgio e Flávio seguiram vias alternativas como a pintura e a cenografia, respectivamente (ainda que Flávio também tenha mantido uma estreita relação com a pintura).³²⁸

Estas actividades tinham a vantagem de poderem ser autónomas do ponto de vista económico o que também levaria a uma maior viabilidade de produção. Quanto à cenografia, talvez possa ser afirmado que esta surge também como uma arquitectura com maior liberdade de expressão, neste período regido pela censura e medo. Uma vez que, alguns arquitectos insurgem neste campo como via alternativa à construção. Não seria, certamente, por acaso que a arquitecta Lina Bo Bardi resolve iniciar os seus anos de recolhimento neste mesmo ano, em São Paulo, dedicando-se, sobretudo, a actividades no campo da cenografia de teatro e cinema.

326 Palavra proferida por Rogério Duarte, artista vítima da tortura militar, no seu texto *1968 duas vezes* do livro *Tropicaos*, páginas 14 - 18.

327 Ibidem.

328 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*.

Contribuindo também para a promoção e organização de exposições, Lina permaneceu um longo período distante das grandes obras de construção, apenas retomando, nove anos mais tarde, em 1977.³²⁹

O regime temia os artistas e as suas ideias de progresso, sendo que outros arquitectos, mesmo que não pertencendo directamente ao grupo dos radicais anti-regime, de um modo ou de outro, acabaram por ser condicionados de alguma forma por este, tendo, por vezes, que abandonar o país. Niemeyer, o modernista responsável por grande parte dos edifícios da “*cidade dos homens livres*”, representação do progresso do país, foi afastado da UnB (Universidade de Brasília) em 1965 por responsabilidade do regime militar, sentindo-se impedido de actuar no Brasil. Viajou para França, para onde se mudou dois anos mais tarde, em exílio. Ao longo de cerca de uma década permanece no estrangeiro produzindo diversas obras de arquitectura longe do seu país.³³⁰ Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, no ano seguinte ao endurecimento da ditadura, são igualmente afastados da universidade de São Paulo, e impedidos de exercer a profissão no Brasil, sendo que Artigas já teria sido preso em 1964 e ficado exilado no Uruguai por uns meses.³³¹ Ainda em 1969, o ensino superior sofre influências norte-americanas e a FAU-USP, mudando as suas instalações para o edifício de Artigas, adultera o seu desejo próspero para se tornar no “exílio” que nunca pretendia ser.³³² A faculdade perde os seus melhores professores e o país os seus maiores recursos intelectuais e artísticos, perseguidos e afastados das suas funções. Vivia-se o caos, num país reprimido que nem por força das acções tropicalistas pretendia levantar-se, mas cada vez mais entrar num marasmo comportamental gerido pelas forças políticas repressoras.

“A força da Fraqueza vencia a fraqueza da Força”

Rogério Duarte³³³



Figura 208. Flávio Império e Lina Bo Bardi na montagem da exposição Documento, em 1975, no Museu de Arte de São Paulo.

Lina, a partir destas iniciativas na cenografia, mantém-se muito ligada à experiência do teatro, seguindo, curiosamente, um processo criativo muito semelhante ao de Flávio. A arquitecta era frequentemente encontrada (nos terrenos perto do teatro) a recolher lixo para compor os cenários de algumas peças de Zé Celso, sobretudo o de *Na Selva das Cidades*.³³⁴ Numa actividade de continua reciclagem, de atribuição de valor ao velho e, à partida, considerado inútil, a arquitecta desde cedo toma uma postura de respeito e valorização da condição histórica do lugar. O Oficina, após reformas e propostas de compra, sofre um processo de demolição

329 OLIVEIRA, Olívia de; *2G Lina Bo Bardi: Obra Construída*.

330 Informação consultada em: <www.archdaily.com.br/br/01-77626/biografia-oscar-niemeyer-1907-2012> [28 de Fevereiro de 2015]

331 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960*, página. 5

332 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 95.

333 DUARTE, Rogério; *1968 duas vezes in Tropicaos*, páginas 14 - 18

334 Informação retirada da entrevista a José Celso Martinez Corrêa, *The street is a theater*, in *Domus*, por Roberto Zancan, São Paulo. Consultada no artigo publicado a 21 de Maio de 2012, disponível em: <www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> [25 de Março de 2015]

por parte CONDEPHAAT³³⁵, em 1981, com o próprio parecer de Flávio Império, que assumindo uma atitude radical, valorizava a arquitetura deste enquanto motor para o desenvolvimento ideológico.³³⁶



"(...) [teatro Oficina] um bem cultural da cidade não pela importância histórica do imóvel, mas pelo seu uso como palco das transformações do teatro brasileiro".

Flávio Império³³⁷

No entanto, é a sua desapropriação para detenção estadual que propulsiona os primeiros esboços de Lina para o teatro Oficina. A arquitecta propôs, desde logo, uma disposição longitudinal do palco com o propósito de transformar o carácter deste espaço, o qual nomeou de *Rua*. Com o desenvolvimento do projecto, o programa projectou-se para lá do que seria a anterior tira edificada pertencente ao espaço de actuação do grupo. Deste modo, o miolo do terreno seria, também ele, alvo de um programa que pretendia interligar as ruas envolventes, viaduto e espaços residuais, numa proposta de abertura total ao bairro³³⁸, que simultâneamente criaria uma malha consistente no quarteirão onde este se localizava. Assim sendo, a proposta parecia superar a dimensão privada, entrando numa problemática de domínio urbanístico do próprio bairro. O pensamento confluía na creditação da premissa de que *"todo o espaço é cénico"*³³⁹. Poder-se-ia afirmar, deste modo, que Lina, ao pensar esta proposta como uma "extravasação" dos limites do próprio espaço inicial, poderia estar

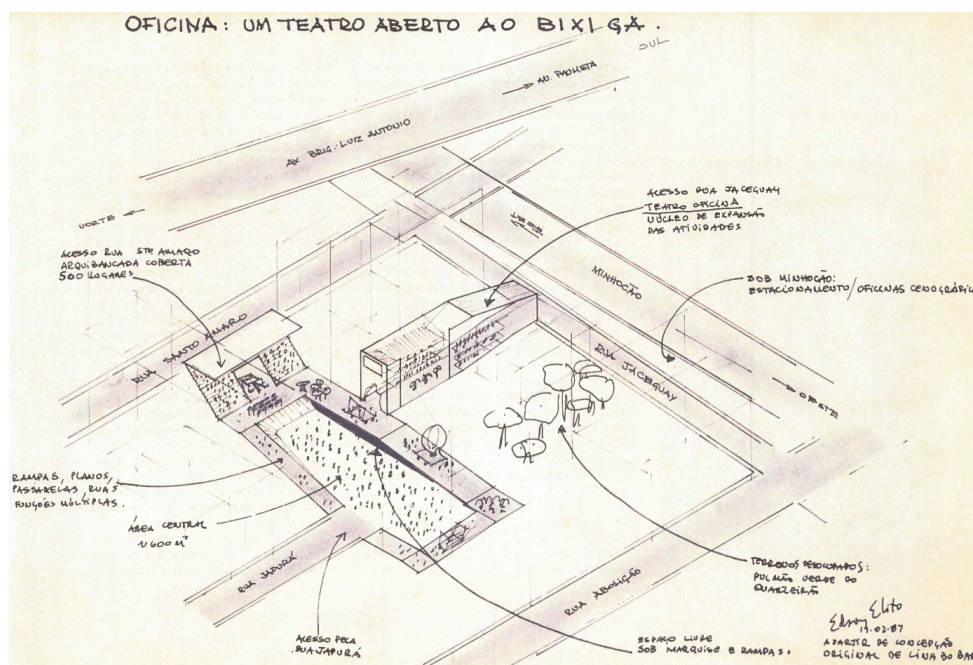


Figura 209. Desenho axonométrico de Edson Elito da proposta para o teatro Oficina ("a partir da concepção original de Lina Bo Bardi"), 19 de Fevereiro de 1987.

335 Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico, é um órgão pertencente à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, criado em 1968, que tem como função proteger e preservar o patrimônio do estado assim como é detentor do direito legal de o demolir.

336 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro in Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi*.

337 Idem.

338 Idem.

339 Idem.

a indiciar um carácter expansivo que, mais tarde, traria o teatro às próprias ruas do bairro, como se verificou na experiência de *Macumba Antropófaga Urbana*, previamente abordada.

Apesar de todo este desenvolvimento o projecto para o Bexiga acabou por se reduzir ao próprio edifício do teatro.

O projecto surgiu, como havia ocorrido com o de Flávio Império, com o contributo cénico e espacial do encenador Zé Celso. Sobre esta ligação, Elito afirmou:



"Houve um saudável, por vezes complexo, processo de integração de diferenças culturais e estéticas: de um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos, "less is more", racionalismo construtivo, ascetismo e do outro, o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico entre atores e plateia, o "te-ato". "

Edson Elito³⁴⁰

Lina Bo Bardi, por sua vez, creditou a arquitectura do Oficina, justificando que:

"(...) o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura Física e Táctil, sua Não-Abstração - que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios."

Lina Bo Bardi³⁴¹

A proposta inicial previa o aproveitamento de grande parte do edifício anterior, tanto pela vontade de Lina como pela inexistência de recursos que viabilizassem uma nova construção. No entanto, esta situação foi apenas aplicada à "caixa" de tijolo do edifício (da década de 1920) com os "seus arcos romanos de embasamento", sendo que o interior acabou por ser totalmente demolido. Como reforço e solução de contraventamento foram criadas peças de betão adensadas às paredes laterais.³⁴²

Lina, assim como os anteriores dois arquitectos, previra uma construção efémera aspecto que talvez se mostrasse mais notório através da opção para a cobertura. Os primeiros desenhos contemplavam este edifício temporário abrigado por uma lona plástica, assemelhando-se, concomitantemente, a uma influência do Nô japonês (confessada pela arquitecta nos seus registos gráficos) e uma simples tenda popular, ainda que, com uma estrutura de betão. O pavimento era de cimento, sendo que no encontro com a estrutura de maior altimetria, era substituído por um piso de madeira, que possivelmente sugeria uma mudança ou variação programática indefinida. A escolha dos materiais já demonstrava a vontade de cruzar o moderno com a procura pelo autóctone que Lina sugeria nas suas obras, característica tão singular que, lhe conferia uma dupla postura: de brasileira genuína e, indiscutivelmente, de uma modernista europeia.

340 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro in Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi.*

341 BARDI, Lina Bo; *Teatro Oficina in Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi.*

342 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro in Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi.*

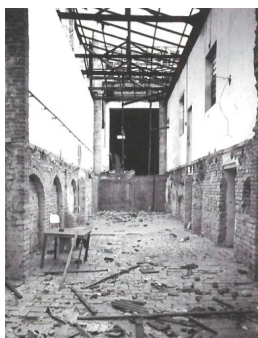


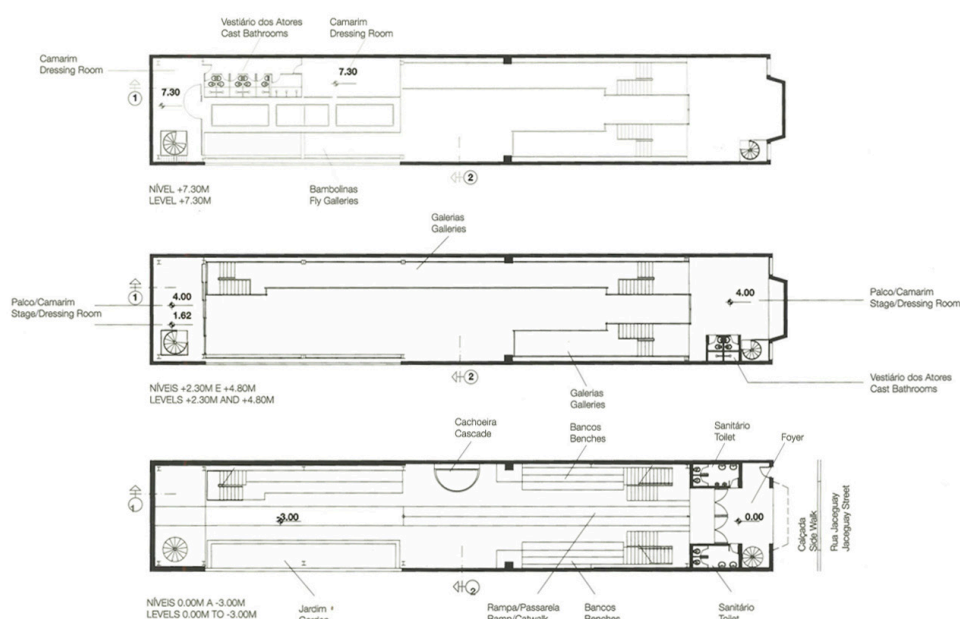
Figura 212 e 213. Teatro Oficina, após a demolição interior.

Apesar de uma nova opção projectual, o novo Oficina, continuava assente sobre um pressuposto de obra temporal, o que arquitectonicamente seria representado pela facilidade construtiva da proposta finalmente acordada. O espaço livre, apenas organizado e distribuído por galerias, destinadas sobretudo ao público, possuía uma estrutura metálica desmontável, e por esse motivo facilmente removível. Essa estrutura ao mesmo tempo que proporcionava o apoio das bancadas, servia igualmente como urdimento, apoio de iluminação e conceptualmente de marcação rítmica do espaço interior. Estendida para a cobertura, a estrutura, criaria as vigas de suporte do próprio edifício suportadas sobre as paredes de tijolo mantidas da pré-existência. Embora de proposta mais radical no que se refere à demolição o espaço manter-se-ia, ainda assim, ligado à proposta anterior, tanto nas decisões programáticas (em que o espaço de uso privado se mantinha num local mais afastado do momento da entrada), passando pela marcação do antigo espaço de circulação exterior do "casarão" (pré-existente à obra de Flávio) com o jardim, e terminando na, já referida, apropriação imediata de "caixa" de tijolo. A liberdade formal, sem grandes condicionamentos, desprovida de salas de ensaio ou qualquer outro tipo de recurso adicional, conferia ao espaço uma multiplicidade de novas e inovadoras intervenções.

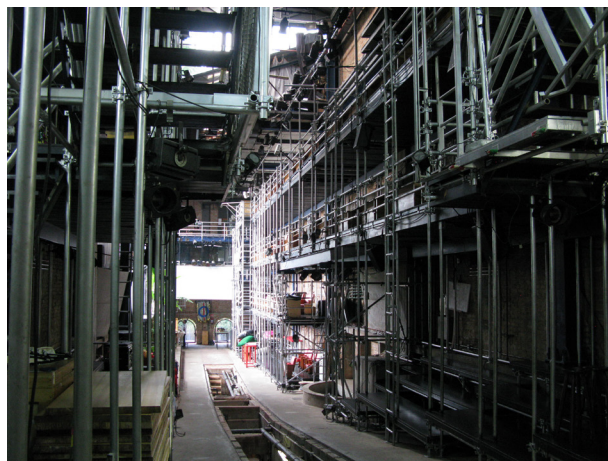
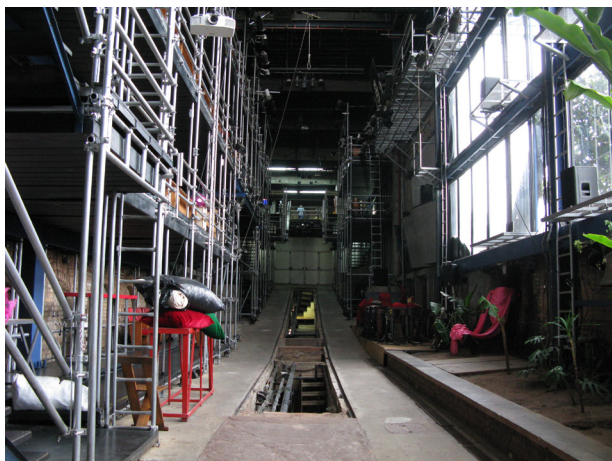
No que respeita à materialidade, o paralelo entre o modernismo e o autóctone era mantido, agora não pela aplicação do betão, mas do metal, associado ao tijolo.

O teatro acabou por acordar uma proposta muito distinta das convencionadas pelo teatro europeu. Desligado de qualquer influência, o novo "teatro-sambódromo"³⁴⁴ surge numa proposta perfeitamente informal em que o espaço de actuação domina o piso térreo, marcado por uma passarela central em madeira onde desfilam os actores. A plateia sobrevoa este espaço estendendo-se verticalmente por dois pisos. Em estrutura das galerias de desenho muito similar

Figuras 214, 215 e 216. Plantas do projecto do teatro Oficina de Lina Bo Bardi e Edson Elito (sendo que a primeira corresponde ao piso mais elevado, descendo progressivamente)



344 O teatro incarnaria esta denominação pelas apresentações do coro de ditirambos entre outros que, actuando no novo espaço do Oficina, se assemelhavam à apresentação de uma Escola de Samba. WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960*, página 6.



ao de um andaime, revelam a simplicidade compositiva completamente exposta. O edifício deixa de ser compartimentado para partilhar de uma mesma atmosfera, sem hierarquias. Sobretudo no piso mais elevado, concentra-se apenas um bloco avançado de salas reservadas ao elenco, todos os espaços restantes possuem um carácter público e de livre circulação. As escadas que pontuam as extremidades interligam os pisos de forma directa, todos os demais percursos são realizados pelas longas galerias da assistência, que simultaneamente poderão servir de apoio técnico necessário para a montagem do espectáculo.

O teatro Oficina, deste modo, leva a exposição de todos os intervenientes do espectáculo, iniciada por Império e Lefèvre, praticamente ao limite; aspecto que Elito confirma:

“Os atores e as atrizes, bem como todo o equipamento ou objeto de cena ou não, fazem parte do espectáculo, comungam ou se contrapõem e não há como esconder nenhum deles. Todos participam da cena.”

Edson Elito³⁴⁵

Numa não-acção, de reforço ao gesto dos anteriores arquitectos, a fachada revolucionária e impositiva foi mantida. Possivelmente numa demonstração de persistência, creditação de ideologias e, consequente, renúncia ao poder político da época.

A pista dos actores tem a particularidade (pensada por Zé Celso) de ser uma rampa que vence cerca de três metros de diferença existente entre a cota da rua Jaceguay (sendo esta mais alta) e o interior da quadra.³⁴⁶ Deste modo a entrada no palco surge de forma natural, assumindo

Figuras 217 e 218. Fotografias tiradas longitudinalmente das duas perspectivas logitudinais contrárias do espaço de actuação e respectivas bancadas da plateia, teatro Oficina, Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1984.

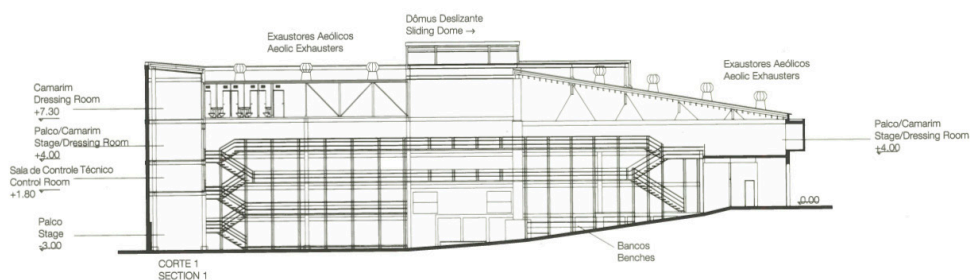


Figura 219. Corte transversal e longitudinal do projecto do teatro Oficina de Lina Bo Bardi e Edson Elito

345 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro in Teatro Oficina 1980 - 1984* Lina Bo Bardi.

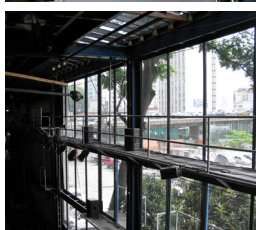
346 Idem.



Figura 220. Fotografia captada a partir de uma das galerias da plateia teatro Oficina, Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1984.

Figura 221. Camarins, espaços de uso privado, localizados no último piso teatro Oficina, Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1984.

Figura 222. Estrutura metálica desmontável à qual se adossam os equipamentos técnicos de luz e cenário Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1984.



até um percurso mais directo do que as escadas de subida para as galerias, posicionadas lateralmente. A arquitectura tornava o público participante do espectáculo e mantinha uma postura convidativa, já que seria perfurada nas extremidades que acentuavam esta ideia de caminho artístico.

Inicialmente Lina teria pensado estas aberturas como as que estaria a projectar para o SESC Pompéia, as quais a arquitecta denominava de *"furos de guerra de Espanha"*³⁴⁷, assemelhando-se a aberturas irregulares criadas num alçado arrasado por uma explosão ou até a aberturas de grutas. No entanto, esta proposta não avançou ficando-se pelas limpas e regulares aberturas modernistas que seccionam um dos alçados longitudinais do edifício, assim como nas extremidades: uma marcada por uma porta simples de duas folhas enquanto que no alçado do logradouro são perfuradas as marcações de arcos romanos gerando dois elementos separados de entrada de luz. O grande vão lateral ilumina o espaço de actuação demarcando, de frente a si, o rectângulo destinado ao jardim.

Supõe-se que a génese da obra vá ao encontro de uma franca comunhão pela natureza e seus componentes vitais. A *"faixa de 1,5m de terra coberta por pranchas desmontáveis de madeira laminada"*³⁴⁸ a demarcar o eixo longitudinal do *"palco-pista"*³⁴⁹, onde se situa um alçapão de apoio, segundo testemunhos de Zé Celso e Edson Elito cria um profundo *"vínculo com a terra"*³⁵⁰. Igualmente o jardim, referido anteriormente, possui esse profícuo contacto, por fim, colmatado com existência de uma árvore do teatro, pioneira a invadir o terreno vizinho. Para o encenador, a existência deste elemento persistente, viria justificar o pensamento de Lina ao afirmar, referindo-se ao Oficina, acentuando justificando a encenação de *Os Sertões* no mesmo:

"O Sertão, o sertão é aqui"

Lina Bo Bardi³⁵¹

347 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro* in *Teatro Oficina 1980 - 1984* Lina Bo Bardi.

348 Idem.

349 WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960*, página 6.

350 Informação retirada da entrevista a José Celso Martinez Corrêa, *The street is a theater*, in *Domus*, por Roberto Zancan, São Paulo. Consultada no artigo publicado a 21 de Maio de 2012, disponível em: <www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> [25 de Março de 2015]

351 Idem.

De facto, faria todo o sentido encenar *Os Sertões*³⁵², obra literária de Euclides da Cunha num espaço em que, à semelhança de todos os sertões do Candomblé, possuía a sua árvore sagrada. Neste caso, uma árvore representante de uma postura simultaneamente tradicional e transgressora.³⁵³



Figura 224. Vista a partir do logradouro: o teatro Oficina e a sua "árvore sagrada", Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1984.

No interior do edifício, o símbolo nordestinho estaria, por sua vez, enquadrado por um grande vão modernista que mantinha este contacto natural inserido num cenário perfeitamente urbano.

A aplicação de grandes vãos e rasgos na cobertura, a par com a estrutura metálica vasada poderiam, neste seguimento, sugerir a inclusão do elemento ar. Esta associação serve para referir que o edifício foi estrategicamente pensado do ponto de vista do conforto ambiental de forma a conseguir uma ventilação sem recurso ao ar condicionado, através da existência de aberturas no piso térreo com sistema de absorção de ruídos e a criação de um processo de exaustão proporcionado pela aplicação de exaustores eólicos na cobertura.³⁵⁴ Um vez mais num processo de demarcação e até mesmo exaltação dos sistemas técnicos como necessidade para conseguir uma boa vivência em espaços de carácter público.

Uma "cachoeira composta por sete tubos aparentes que desaguam em um espelho d'água com mecanismo de re-circulação"³⁵⁵ foi pensada para o piso térreo. Por sua vez, insurgia no ponto intermédio do teatro, possivelmente, como representante da água. O seu desenho simples assemelhado a uma fonte talvez pudesse pretender remeter directamente ao próprio objecto de uso popular, trazido para um espaço traçado por um modernismo que procurava

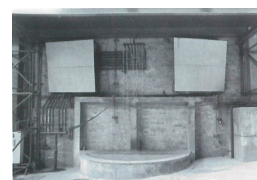


Figura 225. A "cachoeira", teatro Oficina, Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1984.

352 Lina insistira em trazer *Os Sertões* para o palco do Oficina, justificando-se com a simples frase citada no texto. A obra literária, como anteriormente referenciado, já teria ajudado a construir o universo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um filme de Glauber Rocha, de 1964.

353 Idem.

354 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro* in *Teatro Oficina 1980 - 1984* Lina Bo Bardi.

355 Idem.

Figura 226. Estruturas eólicas da cobertura do teatro Oficina, Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1984.



uma verdadeira identidade e independência cultural.

Por último, o fogo estaria, segundo Elito, directamente associado à colocação de uma rede de gás num ponto estratégico localizado no centro geométrico do teatro.³⁵⁶

Os dispositivos arquitectónicos pareciam surgir com a mesma naturalidade com que a água corre nos rios ou o sol seca o sertão nordestino. Culminando com vontade frequente, por parte de Lina, de construir espectáculos com fogo e água³⁵⁷, poder-se-ia afirmar que a arquitecta compila todos os elementos naturais numa obra localizada no centro da metrópole industrializada, afastada dos seus valores e origens. O ideário do Oficina é, no entanto, uma consciencialização das raízes do povo brasileiro, transformadas numa poética, em que até o ruído constante dos carros “*soa como oceano*”³⁵⁸ para os membros do grupo.

A transição do teatro de Flávio e Rodrigo para o de Lina reporta a uma mudança perceptiva da peça e sua interacção com o público. Este novo projecto actuaria, de certa forma, num campo multidimensional sem a limitação visual do cenário estático. Aqui o cenário teria 360 graus, o campo visual não era conseguido apenas num sentido, havia verdadeira percepção do movimento e sobretudo a consciência de uma participação colectiva. O actor poderia ser captado em toda a sua verdadeira dimensão, contrariamente ao que acontecia no teatro de palco italiano anteriormente adoptado, com isto exhibia obrigatoriamente “*a sua condição demasiadamente humana*”³⁵⁹.

Anteriormente, ao período de estudo e realização do teatro Oficina, Lina Bo Bardi já



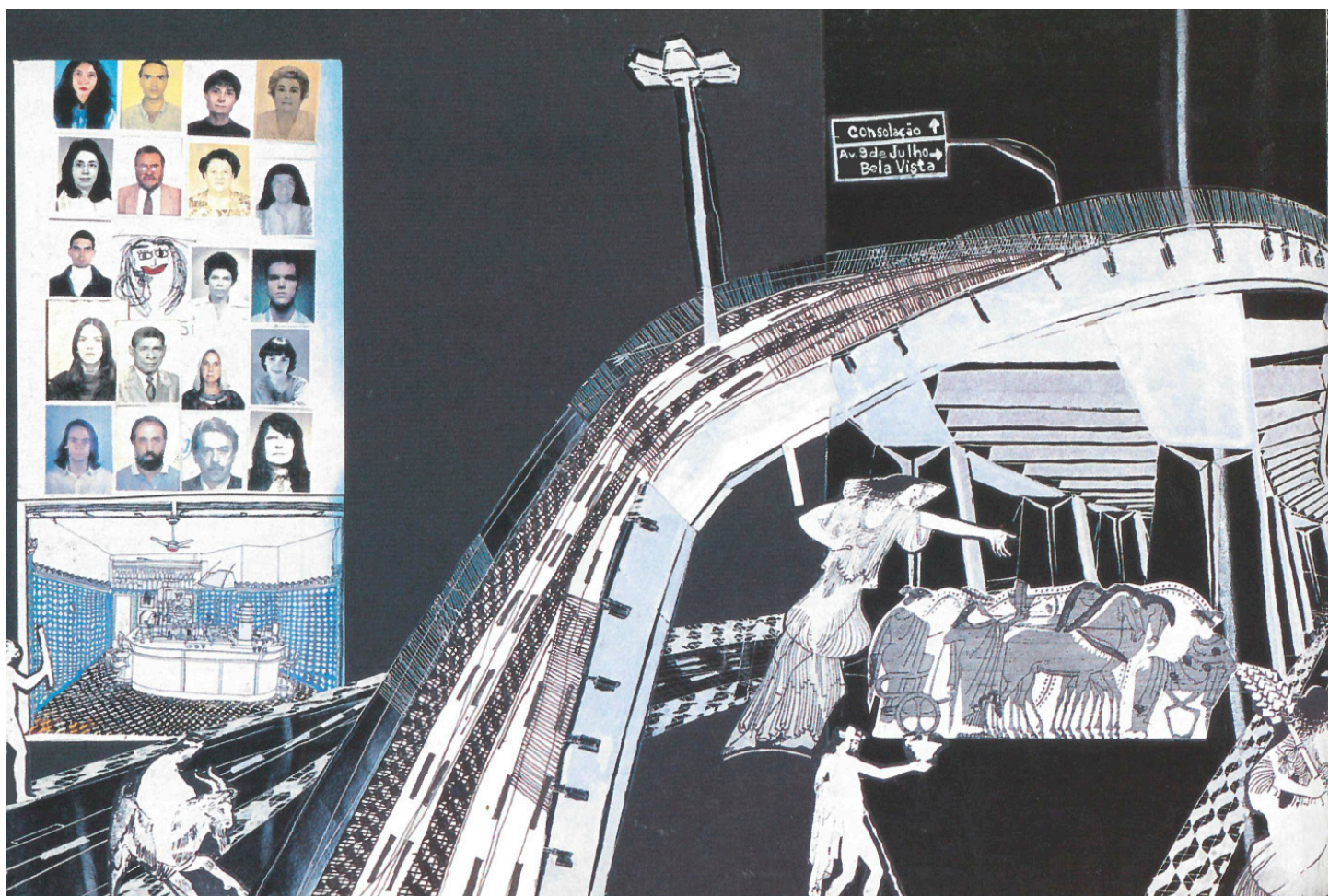
Figura 227. Teatro Oficina em actividade.

356 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro* in *Teatro Oficina 1980 - 1984* Lina Bo Bardi.

357 Informação retirada da entrevista a José Celso Martinez Corrêa, *The street is a theater*, in *Domus*, por Roberto Zancan, São Paulo. Consultada no artigo publicado a 21 de Maio de 2012, disponível em: <www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> [25 de Março de 2015].

358 Idem.

359 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro* in *Teatro Oficina 1980 - 1984* Lina Bo Bardi.



teria iniciado, em 1977, o projecto para uma outra obra que só nove anos após o seu início (e consecutivamente após a conclusão da obra do teatro) seria terminada. O projecto encomendado destinar-se-ia a um centro cultural e desportivo, no espaço de uma antiga fábrica, que previa, como em todas as outras próximas, a demolição do edifício original para produzir uma nova construção. Se já na obra do teatro Oficina Lina ficara reticente quanto à sua demolição, neste projecto a sua resposta foi determinantemente negativa, assumindo logo a preservação como objectivo primordial. À semelhança do que ocorrera no Oficina, Lina parecia pensar este conjunto num sentido de inclusão urbana ocupando-se, nos seus estudos, da totalidade do quarteirão. Deste modo, a arquitecta não trabalhava de forma parcial e exclusiva, mas pelo contrário, geralmente ligada a um colectivo em que o objectivo era produzir uma dádiva à cidade.

Após a sua experiência na Bahia³⁶⁰, onde reabilitara o Solar de Unhão preparado para ser um museu de arte (que fora previamente interditado pelo regime militar no ano do golpe), e os seus anos de recolhimento, a arquitecta idealiza certamente, para este projecto, um programa baseado na sua experiência nordestina.³⁶¹

360 Lina Bo Bardi, permaneceu em Salvador, na Bahia, desde 1958 a 1964, a convite inicial do então governador Juracy Magalhães para dirigir o Museu de Arte da Bahia. No ano do golpe militar a arquitecta muda-se para São Paulo, uma vez que o regime inviabiliza todas os seus projectos de transformação cultural que Lina havia proposto.

361 FERRAZ, Marcelo; *Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompeia comemora 25 anos in Vitruvius*, consultado em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897> [27 de Julho de 2015]

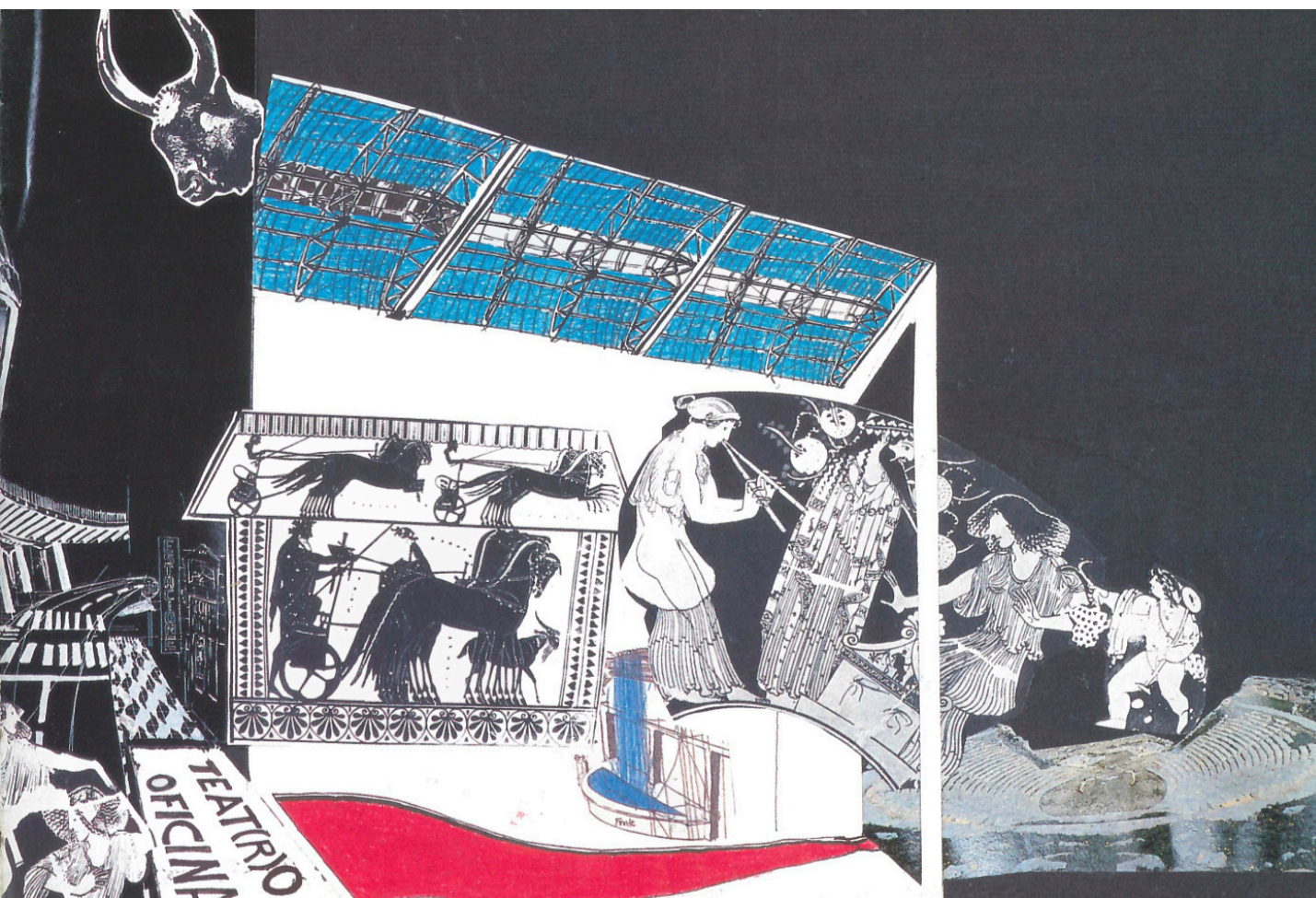


Figura 228. Composição gráfica do teatro Oficina.

"A idéia inicial de recuperação do dito Conjunto foi a de "Arquitetura pobre", isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios."

Lina Bo Bardi³⁶²

Figura 229. Identificação gráfica da área do SESC Pompéia, Lina Bo Bardi.
Figura 230. Esquisso de Lina Bo Bardi para a implantação do SESC Pompéia (sobrepuesto sobre a planta anterior).



Deste modo, o SESC fábrica de Pompéia não pretende expor o "miserabilismo" mas dignificar a simplicidade artesanal, propondo um espaço em que esta se pudesse expandir livremente. No fundo, conferir à cidade um lugar capaz de reportar eventos tradicionais, de novo tentando produzir um contacto entre a metrópole e as práticas populares brasileiras, num gesto unificador. Assim como, sugeria uma associação muito directa com a natureza, sendo alguns dos

362 BARDI, Lina Bo; Lina Bo Bardi, coord. Marcelo Ferraz, página 220.

seus primeiros estudos, uma clara prova desta vontade, propondo espaços fluidos interligados, compostos por rampas e constantemente invadidos por elementos vegetais. Estes seriam os seus focos para o novo espaço, que pretendia limpar as memórias de sofrimento, precariedade e violência no trabalho e repressão. Agora o regime a ser instituído era outro, onde imperava a alegria e a festividade.³⁶³



O novo edifício, perante a decisão da arquitecta, acabaria por ser tornar uma requalificação, mantendo toda a estrutura de betão dos espaços longitudinais que constituíam o corpo da instituição. A excepção seria o espaço desportivo, que seria totalmente novo, composto por duas torres interligadas que pontuariam um dos limites do terreno.

Outro aspecto que Lina Bo Bardi reporta ao enunciar esta vontade, é o diálogo que pretende que a arquitectura estabeleça com o individuo que dela usufrui. Segundo Marcelo Ferraz, também colaborador neste projecto, a arquitecta consegue de forma muito eficaz transmitir simultaneamente violência e subtilidade representando, respectivamente, um respeito pela dura história dos operários e uma sensibilidade e leveza que pretende agora ser conferida ao espaço. Deste modo, a primeira seria representada sobretudo pelas altas e pesadas torres de betão com as suas aberturas grutescas e a teia de corredores fartos a interliga-las, enquanto que a segunda se ocuparia dos detalhes como as finas condutas de águas pluviais a ladear o corredor entre os edifícios fabris ou as treliças de madeira das janelas. O espaço composto pelos edifícios e zonas exteriores mantinha, no entanto, a aparência de um conjunto fabril tanto pela permanência edifício pré-existente posto a nu pela remoção do reboco que ocultava as suas paredes de tijolo, passando pela presença da chaminé e do depósito de água, e culminando nas passareiras exteriores assemelhadas a *"pontes ou esteiras rolantes para transportar grãos ou minérios"*.³⁶⁴

Figura 231. Vista aérea geral da Fábrica da Pompéia antes da Reforma (década de 40).
Figuras 232 e 233. Fábrica de tambores da Pompéia.

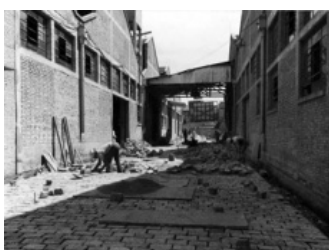


Figura 234. Início das obras na rua interna, SESC Pompéia; Lina Bo Bardi.
Figuras 235 e 236. Retirada do reboco das paredes originais do espaço de actividades gerais, SESC Pompéia; Lina Bo Bardi. Abril de 1980.

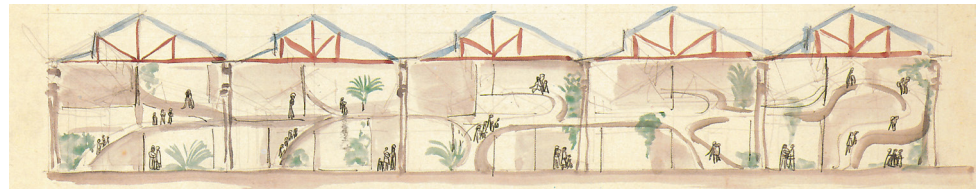
363 OLIVEIRA, Olívia de; *2G Lina Bo Bardi: Obra construída*, página 112.

364 FERRAZ, Marcelo; *Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos* in *Vitruvius*, consultado em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897> [27 de Julho de 2015]

No que diz respeito à denominação do centro, Lina mostrou-se exigente na escolha das palavras certas para o identificar. Embora o programa incluísse, de facto, cultura e desporto, a arquitecta resolveu abolir esses vocábulos. "Cultura" poderia tornar-se uma imposição, num espaço em que o ideal seria que esta fluísse naturalmente e não que se tornasse uma obrigação imposta a cada visitante. "Desporto", por sua vez, poderia sugerir competitividade, o que não era, de forma alguma, a ideia que se pretendia para este novo espaço. A actividade desportiva surgiria aqui como um ócio saudável que permitia um frutífero contacto entre os seus praticantes. O termo ideal e, a partir de então, o único admissível seria Centro de Lazer.³⁶⁵



Figura 237. Um dos primeiros esboços de Lina para a organização interna dos pavilhões, SESC Pompéia.



A experiência do SESC Pompéia, desde o momento da sua construção que se demonstraria uma iniciativa popular, de tal forma afinçada que, criadores e mão de obra qualificada, uniriam esforços em prol de um interesse global. Este aspecto revelou desde cedo a verdadeira essência e motivação da obra, fazendo crer que todos reunidos, oferecendo aquilo que de melhor poderiam fazer, conseguiriam sobrelevar aquele quarteirão urbano que, tendo deixado de servir as funções para as quais fora inicialmente projectada, mantivera-se, até ao momento, residual e abandonada.

"Durante nove anos (1977 a 1986), desenvolvemos com Lina o projeto do SESC-Pompéia, numa atividade diária em meio ao canteiro de obras: acompanhamento dos trabalhos, experimentações in loco e grande envolvimento de técnicos, artistas e, sobretudo, operários. Esta postura foi, também, uma verdadeira revolução no "modus operandi" da prática arquitetônica vigente."

Marcelo Ferraz³⁶⁶



Figura 238. Num dos espaços do Sesc Pompeia, da esq. para a dir.: Lina, o engenheiro Luiz Octavio Martini de Carvalho, André Vainer e Marcelo Ferraz
Figura 239. Reconstrução do interior dos "contentores" fabris originais da fábrica de Pompéia.



Num certo final de tarde de inverno paulista, há sensivelmente um ano, os portões da antiga fábrica estavam escancarados, após uma anterior tentativa sem sucesso. O que outrora

365 FERRAZ, Marcelo; *Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos* in *Vitruvius*, consultado em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897> [27 de Julho de 2015]

366 Idem.

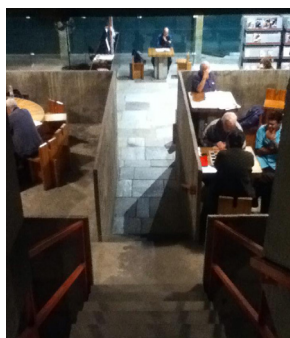


se sabia que fora um espaço de trabalho árduo, produção e cansaço estaria agora transformado, linguística e fisicamente num espaço de arraial disposto a partir de uma “passadeira” de distribuição exterior, calçada, que, em gesto receptivo, invocava a uma convidativa marcha. Este atravessamento pré-existente parecia querer rasgar o conjunto de longos edifícios industriais, desenhando assim os extensos perfis fabris que ladeavam a nova Rua, que penetraria longitudinalmente o logradouro do terreno, conceito que na mesma altura teria sido explorado no teatro. Os alçados eram pontualmente marcados por elementos construtivos como tubos de queda e grelhas de ventilação, assim como elementos de apoio como torneiras, geralmente pintados de vermelho. À entrada encontrava-se uma árvore decorada de pontinhos luminosos e enfeites, como se se encontrasse a receber os convidados de uma festa regional.

Entrando no primeiro espaço (que na realidade agrupava cinco blocos), de uma extensão impressionante, podia percepçãoar-se uma pautada estrutura que organizava uma rigorosa malha de pilares responsável pela organização dos espaços. Um bloco que reunia os espaços de estudo dispostos em socacos “muralhados” por guardas de betão, era o elemento mais impositivo do espaço. No seu conjunto, esta secção elevada de leitura criava uma transição entre o espaço expositivo e um de multiusos. A materialidade imperfeita do betão, explorando uma panóplia de texturas irregulares consequentes de uma aplicação arcaica. O mobiliário, desenhado pela arquitecta, dispunha-se no espaço de forma a criar zonas de biblioteca e videoteca.



Figura 240. Árvore decorada a receber os visitantes, SESC Pompéia; Lina Bo Bardi, 1986.



Atrás do bloco de betão estendia-se um espaço largo recortado por um espelho de água assemelhado a um riacho de leito empedrado. A linha de água marcaria de forma orgânica o espaço multiusos, permitindo uma comunhão com a natureza. A sua longa extensão fazia com que este participasse activamente de todas as iniciativas que decorressem naquele espaço. Associado a este espaço, surgia um elemento de particular interesse: a lareira. De desenho simples, com os obsoletos bancos de pau em seu redor, encontrava-se solta na sala, como forma de ser vista e usada, à semelhança da fogueira que acorria serviçalmente o indígena, como fonte de calor, proporcionando momentos de convívio. Esta estratégia, reflectia, possivelmente, uma certa euforia por parte da arquitecta de experimentar situações distintas que motivassem à reunião, por vezes ocasional mas quase inevitável, baseada na simples reacção humana de procura pelo seu próprio conforto, que o levou a produzir e aprimorar a arquitectura, fazendo dela um recurso básico de sobrevivência.

Figura 241. Espaços de estudo elevados, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.

Figura 242. Espaço de biblioteca e videoteca, SESC Pompéia; Lina Bo Bardi, 1986.

Figura 243. A lareira, centralmente localizada no espaço, SESC Pompéia; Lina Bo Bardi, 1986.

Figura 244. Espaço multiusos com a presença permanente do riacho.

Figuras 245 e 246. Espaço multiusos com exposição Flávio Império, Outubro - Novembro de 1997 (curadora: Gláucia Amaral).



Ao continuar o percurso do corredor de distribuição exterior, sentia-se um aconchego familiar e, apesar da temperatura baixa, calor. No entanto, o tecto era o céu escuro e a noite ia surgindo cada vez mais fria. À esquerda encontrava-se um espaço estreito embora comprido, destinado à restauração. Um serviço de apoio a todos os edifícios que se posicionava num local central de fácil acesso. No seu interior pessoas de todas as idades, conhecendo-se ou não, sentavam-se livremente pelas longas mesas, uma vez mais, fomentando a reunião e convidando à troca de ideias.

“Arquitetura, para mim, é ver um velhinho, ou uma criança com um prato cheio de comida atravessando elegantemente o espaço do nosso restaurante à procura de um lugar para se sentar, numa mesa coletiva”

Lina Bo Bardi³⁶⁷

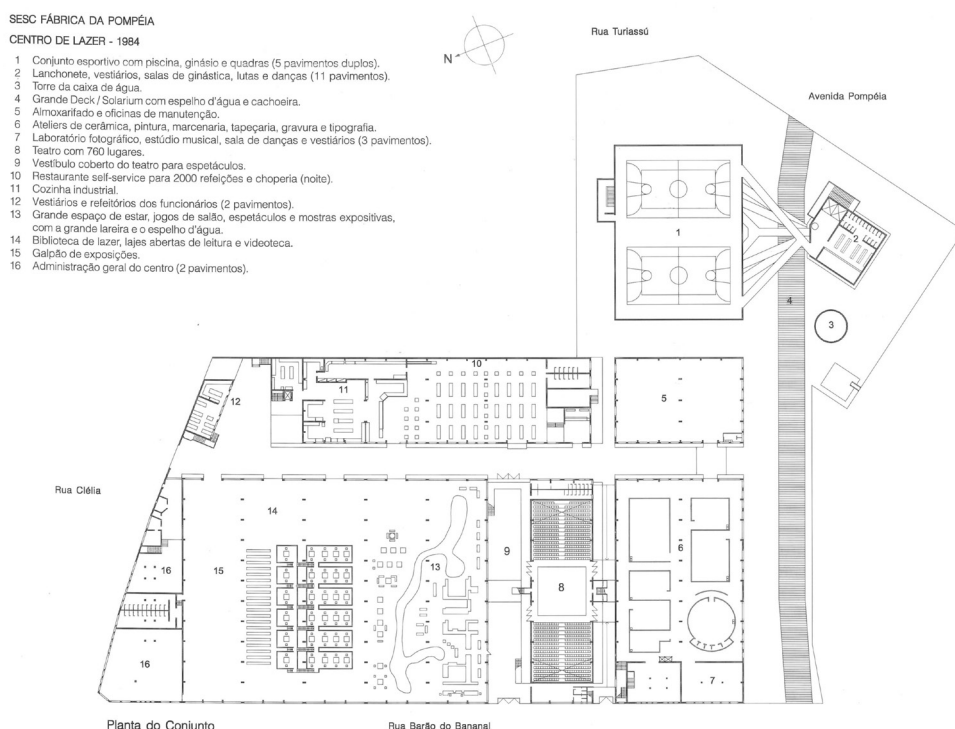
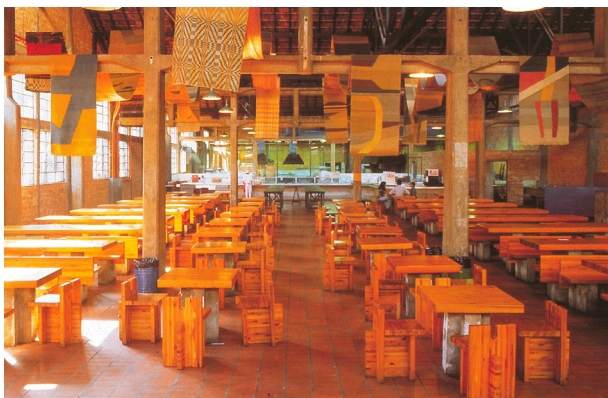


Figura 247. Planta Fábrica de tambores da Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.

De novo no exterior, encontrava-se o auditório, que estava encerrado, do qual, após muita insistência, permitiriam apenas “espreitar” o espaço do foyer. Grande pela sua extensão longitudinal, livre, com uma passagem pedonal aérea em betão e tijolo de acesso à galeria

367 Lina referindo-se especificamente ao projecto do SESC Pompéia numa conversa com estudantes nos anos 1980. FERRAZ, Marcelo; Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos in Vitruvius, consultado em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897> [27 de Julho de 2015]



de bancadas laterais do auditório, em segundo piso, assim como um bloco central de serviços e acesso vertical elevado associado a esta. Este bloco, encontra-se ligeiramente deslocado do alinhamento com a galeria como se tivesse sofrido a acção de um deslizamento, o que, de certa forma, quebrava a monotonia rectilínea e rigorosa do próprio desenho do espaço, conferindo-lhe dinamismo. A luz avermelhada que se encontrava, na altura, projectada nesse espaço, não permitia distinguir o forte contraste entre as paredes alaranjadas de tijolo com o cinza imperfeito do betão, que sabia existir. A estrutura metálica preta detalhada com peças de encaixe vermelho vivo na cobertura marcava impiedosamente o espaço. Entre esta, imaginava panos envidraçados que aqui constituíam a cobertura, atitude que, de certa forma, revelava a vontade de tornar este volume excepcional. O foyer criava, deste modo, uma ruptura com a continuidade rigorosa da construção, nomeadamente ao nível da fachada, sem comprometer o seu uso, já que seria, à partida, um espaço de curta permanência.

O auditório (analisado apenas por documentos fotográficos) revelava um esqueleto em betão robusto contrastado com a cor da madeira das bancadas que dispostas frente a frente eram interrompidas pelo palco quadrangular. A régie invadia o espaço, projectando-se sobre as três últimas filas da plateia. A cobertura a secção central (longitudinal) quebra e eleva-se permitindo a ténue entrada da luz.

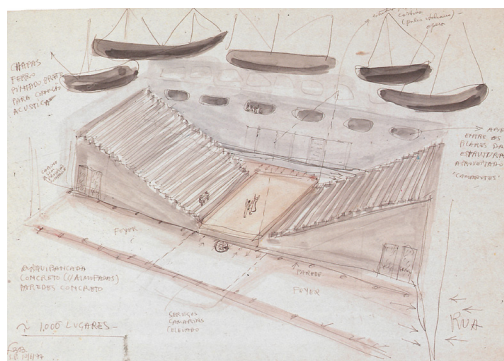


Figura 248. A "lanchonete", SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.

Figura 249. O foyer, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.

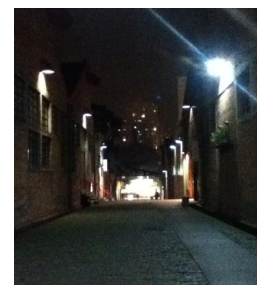


Figura 250. A Rua que rasga o conjunto fabril.

Figura 251. O foyer, quando a visita à obra.

Figura 252. Construção do auditório, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi.

Figura 253. Desenho do auditório, Lina Bo Bardi.

Este espaço é um elemento importante no conjunto, uma vez que, assemelhando-se formalmente ao projectado por Joaquim Guedes em 1961 para o teatro Oficina, retomaria um modelo de teatro anteriormente realizado na mesma altura em que a arquitecta projectava simultaneamente o teatro Rua. O SESC Pompéia seria então brindado com um sistema que,

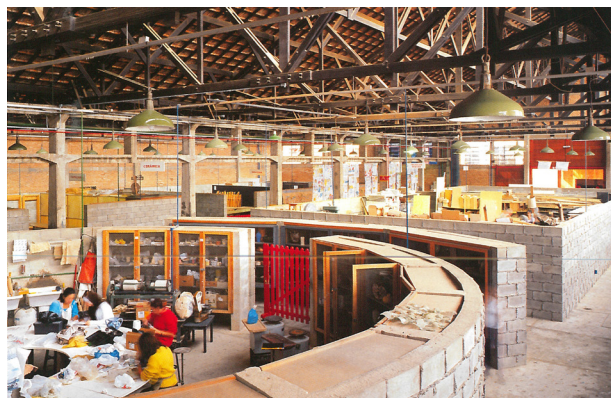
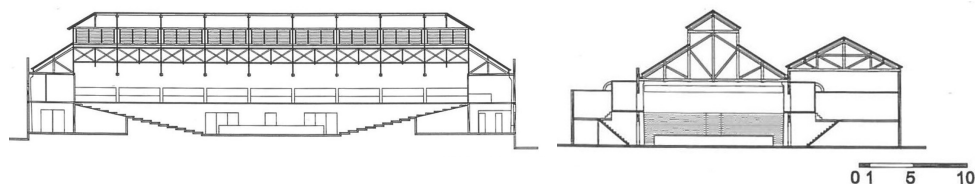


Figura 254. O auditório, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.
Figura 255. Pavilhão das oficinas e workshops, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.

embora exultasse uma proximidade entre público e artistas, este contacto seria formalmente mais condicionado do que o outro. No que respeita à plateia esta seria distribuída por cadeirinhas de madeira num ensaio com o fim de *"devolver ao teatro seu atributo de "distanciar e envolver" e não apenas de sentar-se"*³⁶⁸.

Figuras 256 e 257. Cortes longitudinal e transversal (respectivamente) do auditório, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.



O carácter de Rua aqui seria mais depressa conferido aos caminhos exteriores que traçavam o interior da quadra num carácter simultaneamente urbano e popular.

Seguia-se, o terceiro e último espaço destinado às oficinas e workshops. Este conjunto de carácter mais didáctico, agrupava uma série de pequenas salas num jogo espacial, em que paredes de tijolo (por vezes de dupla função, servindo simultaneamente, de barreira arquitectónica e de armários de apoio à respectiva sala), se dispunham de forma rectilínea ou curva definindo o que seria, por ventura, espaço de trabalho ou de distribuição. No entanto, esta distribuição espacial não se encontrava alienada do espaço que a abrigava, pelo contrário, respeita eximamente a presença da estrutura desenhando, de forma muito clara, os corredores longitudinais marcados por esta. A luz provinda sobretudo zenitalmente num momento de desencontro das duas águas da cobertura (que encontravam pontos de paragem distintos) era igualmente distribuída por todos os espaços uma vez que eram abertos, partilhando da mesma atmosfera. No que respeitava à iluminação artificial, à semelhança dos anteriores pavilhões, pendiam de cabos presos paralelamente à estrutura, numa franqueza construtiva que enaltecia o trabalho de outros técnicos necessários à validação da produção arquitectónica, enquanto espaço a habitar.

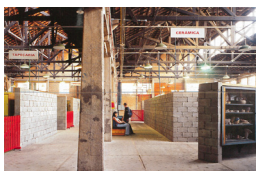


Figura 258. Pavilhão oficinas e workshops, espaço de distribuição para as oficinas, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.
Figura 259. Pavilhão de oficinas e workshops, com estrutura à vista, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.

A rua que se estendia ao longo do edifício original de fábrica por fim terminava, momento em que surgiam as duas torres a pontuar o fim do percurso.

Estas conjugavam o único edifício projectado integralmente pela arquitecta, segundo ela inspirado *"na maravilhosa arquitetura dos "fortes" militares brasileiros, perdidos perto do mar,*

368 BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, página 226.



Figura 260. Rua interna, elevação Leste, SESC Pompéia, Lina Bo Bardi, 1986.

ou escondidos em todo o país, nas cidades, nas florestas, no desterro dos desertos e sertões.”³⁶⁹. O edifício destinado programaticamente à área desportiva, possuía na torre brutalmente esburacada, os espaços de actividades colectivas. As suas aberturas espelhavam o “horror” que a arquitecta sentia com o ar condicionado, proporcionando solucionalmente a constante ventilação cruzada já que estes não se encontravam resguardados mas sim cavernosamente expostos.³⁷⁰ Observando fotografias do interior, é de facto, estimulante pensar nessas perfurações como saídas de grutas que revelam a selva urbana paulista, adensada de cinza ao invés de verde, densas árvores em cimento que crescem desmedidamente, e que contagiam com a sua energia e vida alucinante. Na outra torre, mais esguia, situavam-se as actividades individuais e espaços de apoio interligados verticalmente por uma fina escada vermelha “visceral”³⁷¹, contrastante com toda a robustez do betão “bruto” que envolvia todo o edifício.

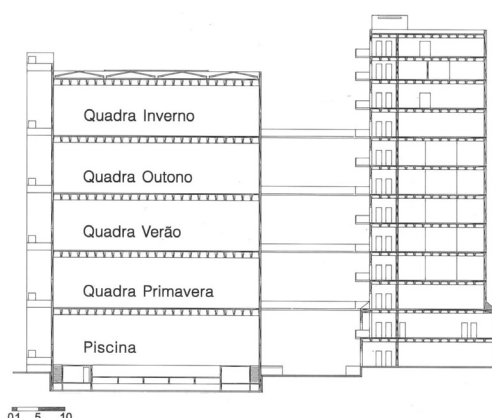


Figura 261. As torres desportivas que pontuam o quarteirão do SESC Pompéia.
Figura 262. Corte das torres.

Diante deste edifício era lançada uma tapeçaria em madeira que, assemelhada a uma pista de samba ou *solarium* (como é vulgarmente chamada), possivelmente pretende dar abertura à realização de eventos em jeito de procissão carnavalesca, numa tentativa de impulsionar um gosto pelas manifestações tradicionais. Mas que, no entanto, é justificada como espaço de ócio, de paragem e descanso. No fundo, as suas arquitecturas, de bases europeias e indiscutivelmente modernas, pretendiam, por outro lado, lutar contra a característica cada vez mais tendencial de criar um mundo global ao ponto de ser capaz de dissipar factores identitários relativos a cada país. Lina era apaixonada pelas raízes culturais brasileiras e fazia questão de o demonstrar em cada obra que produzia, tendo um espólio inigualável de objectos nordestinos, nomeadamente a cadeira de beira de estrada, na sua casa de vidro.

Em praticamente todos os espaços a estrutura é algo que se encontra muito presente,

369 BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, página 231

370 Idem.

371 OLIVEIRA, Olivia de; *Lina Bo Bardi: Sutis Substâncias da Arquitetura*, página 125.

não havendo falseamento construtivo, o que existe é revelado, lembrando o compromisso com a verdade que também os tropicalistas não dispensavam nas suas obras. No entanto, como se pôde averiguar não só a estrutura permite esta honestidade construtiva, igualmente as infraestruturas de apoio constantemente postas em evidência: como as ligações eléctricas, as tubagens, as condutas de águas pluviais que ainda que cobertas pelo ripado de madeira do *solarium* são por ele destacadas, e até mesmo as escadas da torre que parecem revelar o interior de um corpo vivo. As infraestruturas visíveis, presumivelmente, têm uma segunda particularidade: a de restituir ao lugar a sua identidade enquanto espaço industrial ainda que com uma nova motivação hipoteticamente revelada pelas cores vivas aplicadas a estes elementos.



Figura 263. Aberturas cavernosas no edifício dos desportos colectivos; Figuras 264 e 265. Infraestruturas à vista.



Este projecto parece reforçar, e até gritar, a condição da existência, quer a nível programático, conceptual, formal e até cromático, a sua permeabilidade consegue a tão desejada "alegria" que Lina vira exposta na fábrica ainda desapropriada. A arquitecta entusiasticamente reconheceu que o povo brasileiro, embora inserido num meio totalmente urbano e cada vez mais globalizado, ainda tinha enraizado em si uma vivência muito popular, que jamais deveria cessar.

"Somente que o detentor desta total liberdade do corpo, desta desinstitucionalização, é o POVO, esse é o modo de ser do Povo Brasileiro, ao passo que, nos países ocidentais altamente desenvolvidos, é a classe média (incluindo nesta classe um certo tipo de intelectual) que procura angustiosamente uma saída de um mundo hipócrita e castrado cujas liberdades eles mesmos destruíram há séculos. A importação para o Brasil deste sentimento de procura estéril e angustiada é um delito que pode levar à castração total."

Lina Bo Bardi³⁷²

Com os seus desenhos toscos, quase infantis, mas muito expressivos, enfatizava a sua constante admiração pela arte popular brasileira e, sobretudo nas representações deste projecto, uma especial atenção às crianças e suas actividades lúdicas. Aproveitando-se da alegria que estas emanavam, Lina teria até mesmo pensado o grande pavilhão de actividades gerais dedicado à sua juventude e espontaneidade, representado por desenhos de técnicas mistas. De acordo com a opinião de Guilherme Wisnik, este lado lúdico assumiria para a arquitecta um "sentido eminentemente construtivo", sugerido pela criação de "ambientes" incididos num

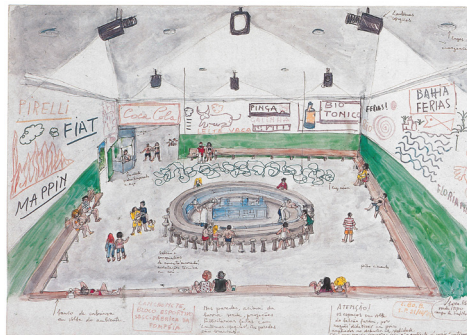
372 BARDI, Lina Bo; Lina Bo Bardi, coord. Marcelo Ferraz, página 234.



pensamento programático que se baseava na realidade vivencial constantemente exposta ao “imprevisto”.³⁷³ O SESC Pompeia, para além da sua natural procura pela tradição folclórica sertaneja, parece tratar-se de uma constante experimentação de ocupação espacial, numa procura pelo espaço de lazer, didáctico ou até de simples socialização. Lina, ao fazer constante recurso da planta livre ainda que introduzindo-lhe elementos mais ou menos fixos, parece aqui, pretender conferir liberdade ao usuário do espaço ainda que agrupando determinadas actividades em sítios específicos, isto é, obter uma organização de usos sem comprometer a vontade do visitante, num gesto de liberdade e experimentação tão característico da geração de artistas que pretendia despertar o Brasil, sem cair num discurso moralizante.

Os espaços de comer, eram “ambientes” que transpareciam, nas suas representações, espaços de convívio e lazer. A singularidade deste desenho é, no entanto, a união que a arquitecta gera entre tradicional e cultura de massas, colocando em igual evidência e lado a lado a Bahia emanando a sua tropicalidade: sol, mar e palmeiras, assim como o espaço rural que também se lhe poderia associar com a representação da galinha e da vaca; com a cultura internacional que dominava o mundo: a Coca-Cola, Fiat e Pirelli. Numa possível atitude tropicalista, Lina reaviva, nove anos mais tarde, nesta ilustração, a conexão, que já Caetano faria, com a cultura de massas, sobretudo na sua música *Tropicália*.

Sob a condução de Lina Bo Bardi, as aguarelas e lápis de cor, como diria Edson Elito (colaborador da arquitecta na obra do Teatro Oficina), transformavam finalmente estes desenhos em “verdadeiras obras de arte”.³⁷⁴



Estas características, efectivamente, fizeram deste espaço, um dos principais palcos de manifestações populares, desde as exposições realizadas no local em que o personagem principal era, geralmente, o nordeste e suas tradições, até então pouco valorizadas pela própria população urbana brasileira; até à apresentação de marchinhas populares. Aqui o povo teria o espaço físico para ser ele mesmo e desenterrar a sua cultura tão mais africana e indígena que ocidental. Estas propostas programáticas a par com as próprias opções projectuais do edifício conceberiam um conjunto polémico que, para além da crítica aos costumes burgueses desajustados paulistas, levantaria de novo a discussão do questionamento estético e a opção

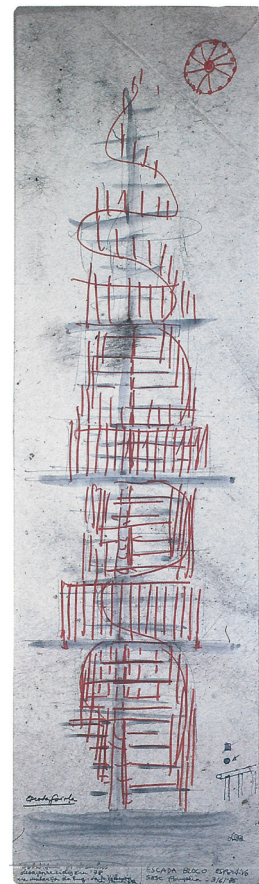


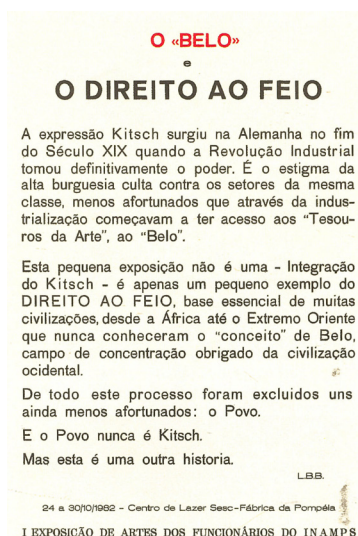
Figura 266. Escada “visceral” da torre destinada aos desportos individuais e áreas de apoio.

Figuras 267 e 268. Desenho de Lina Bo Bardi, em técnica mista, propondo um espaço destinado às crianças, no primeiro pavilhão. Imagem y) Desenho de Lina Bo Bardi, representando uma proposta para o espaço da “lanchonete” do bloco desportivo.

373 WISNIK, Guilherme; *O projeto lúdico-constructivo de Lina Bo Bardi*, página 1 e 2.

374 ELITO, Edson; *Uma Rua Chamada Teatro in Teatro Oficina 1980 - 1984 Lina Bo Bardi*.

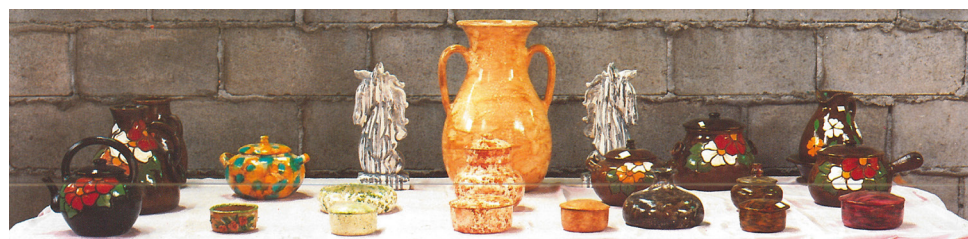
pelo “Direito ao Feio”³⁷⁵. A construção do SESC, estaria então de acordo com esta vontade uma vez que a arquitecta já haveria enunciado: “Quero que o SESC seja ainda mais feio que o MASP!”³⁷⁶.



Figuras 269 e 270. Cartaz e pinturas expostas na I Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS, SESC Pompéia, São Paulo, 1982.

Segundo Olivia de Oliveira, esta vontade pretendia fazer, deste novo edifício ao serviço do povo, uma homenagem “as pessoas, os esquecidos, os perdedores, os “feios”(...)”³⁷⁷, constituindo também “(...)uma potente crítica a um mundo que castiga o fracasso”³⁷⁸. Assim, a atitude da arquitecta assemelha-se, de acordo com Guilherme Wisnik, ao manifesto *Estética da Fome* de Glauber Rocha que, violentamente, gritava o caminho para um desenvolvimento consciencioso. Deste modo, a arquitecta conferia à sabedoria popular brasileira, perfeitamente inserida no meio e ciente das suas necessidades e possibilidades, a responsabilidade de constituir um modelo para a base do desenvolvimento industrial do país, ao invés de uma atitude aniquiladora de costumes e saberes que rejeitaria o aprendizado conseguido pela experiência.³⁷⁹

Figura 271. Objectos expostos na I Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS, SESC Pompéia, São Paulo, 1982.



Poder-se-ia encarar também a sugestão de uso festivo (em tom folclórico) deste espaço, como uma exaltação idolatrante das tradições identitárias brasileiras, que para além de tutelarem as suas próprias crenças e paixões e defenderem os interesses de um país, alienado das suas tradições, poderiam também manifestar um gesto de rebeldia que se demonstrava

375 “O Belo” e o “Direito ao Feio” foram as premissas levantadas na 1ª Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS, que visava uma amostra de objectos artesanais.

376 OLIVEIRA, Olivia de; 2G Lina Bo Bardi: *Obra construída*, página 112.

377 Ibidem.

378 Ibidem.

379 WISNIK, Guilherme; *O projeto lúdico-construtivo de Lina Bo Bardi*, página 5.

assumidamente contraditório à inicial proposta de demolição da fábrica por parte da entidade requerente do projecto. Os alegorismos nordestinos regressariam indiscutivelmente de novo à metrópole.

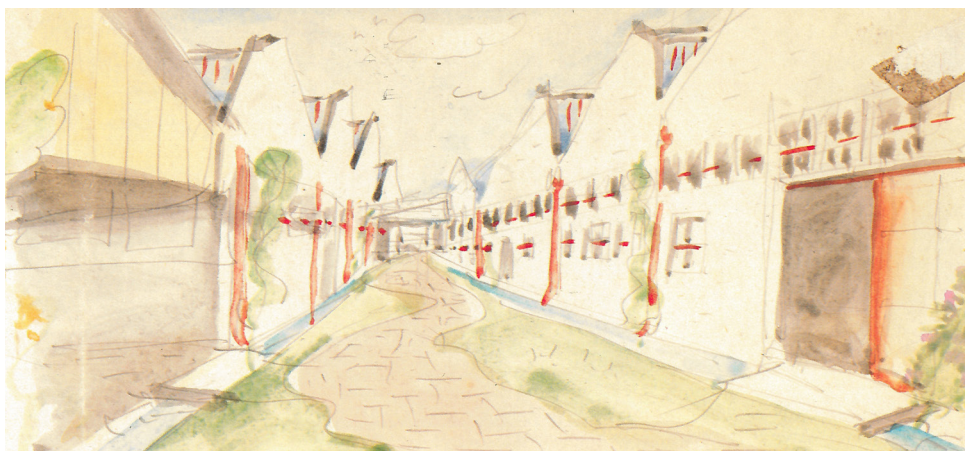


Figura 272. Primeiros esboços de Lina Bo Bardi, galeria de distribuição exterior.

Por último, assemelhando-se ao teatro Oficina, o SESC dá mostras muito claras da estreita ligação que a arquitecta mantinha com a natureza e seus elementos, destacando-se, neste caso, a água. O riacho criado por Lina é uma inspiração perfeitamente aplicada num espaço que conta com este interveniente em todas as duas funções já que este se estende invasoramente, rasgando o solo de forma espontânea. Igualmente os caminhos para escoamento de águas, que marcam a transição entre o plano vertical das fachadas fabris e o horizontal do passadiço compreendido entre estas, pretendem desenhar elegantes percursos de água que atravessam todo o edifício, podendo criar uma ideia ilusória de que este se encontra a flutuar, conferindo uma leveza contraditória à sua robusta materialidade. O *solarium*, por sua vez, a passagem das condutas de águas (vulgarmente denominadas de pretas) numa área em que Lina denomina de “*non-edificanti*”³⁸⁰, e por isso de maior contacto com a terra, um momento de descompressão física e psíquica onde se pode deitar, apanhar sol, respirar livremente e usufruir sem nada mais fazer. O momento em que a arquitectura é valorada pelo vazio que origina.



Figura 273. Entrada para o SESC fábrica de Pompéia;
Figura 274. Manifestações populares no espaço do SESC.

Este projecto resume-se, assim, na colectividade, num compromisso com a verdade, numa liberdade desejável, na representação de uma cultura desenterrada e posta em pedestal - um orgulho nacional.

380 BARDI, Lina Bo; coord. Marcelo Ferraz, página 231.

"A experiência do SESC Pompéia contém uma chave para aqueles que quiserem refletir sobre o papel da arquitetura na vida dos homens. Uma chave contemporânea, ativada e ao nosso alcance. É uma experiência arquitetônica que alia criatividade a um grande rigor, liberdade com responsabilidade, riqueza com concisão e economia de meios, poética com ética."

Marcelo Ferraz³⁸¹



Figura 275. Manifestações populares no espaço do SESC.



Figura 276. Estudos para o solarium, cobertura da passagem das águas pretas.

381 FERRAZ, Marcelo; Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos in Vitruvius, consultado em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897> [27 de Julho de 2015].



"A arquitetura é o sentimento sublime de todas as épocas, é a visão de um estilo, é a síntese de todas as aspirações individuais e sua justificação mais alta."

Hélio Oiticica³⁸²

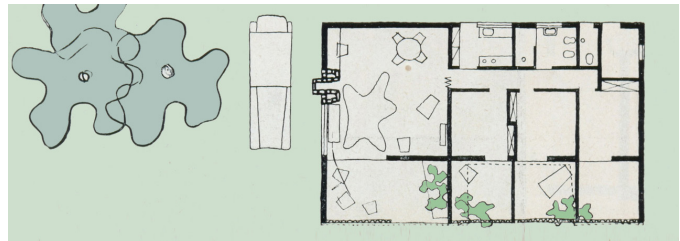
2.2. Em Busca de uma Arquitectura Autóctone

"Depois que eu voltei da Europa muito mudou minha atitude profissional. Até aquela época estava desanimado pela convicção de que a arquitetura exercida num meio em que imperava a injustiça social fosse uma atividade transitória, impossibilitada de resolver os problemas do povo. Assim, combatido, encarava a profissão com espírito esportivo, com negligência, aceitando trabalho em demasia, confiando na minha capacidade de improvisação, satisfazendo os caprichos da classe mais favorecida, que requeria repercussão e realce."

Oscar Niemeyer³⁸³

Lina Bo Bardi, no seu texto *arquitetura ou Arquitetura*, de 1958, suporta-se desta particular citação de Niemeyer, em jeito de redenção momentânea, como forma de questionar o papel social da arquitetura, defendendo a posição do arquitecto como ser sensível à realidade, e por esse motivo, tendo em conta a situação brasileira, um ser eminentemente atento e preocupado com a injustiça social que assolava o país. Este pensamento não estaria evidentemente presente nos palácios de Brasília megalómanos e destinados a albergar o próprio centro político, mas, ao invés, em obras como a igreja de Pampulha ou a *"casinha de Vassouras"*, mais adequadas à escala humana, marcadas por uma simplicidade e modéstia análoga à posição de desalento referida pelo arquitecto.³⁸⁴ Nestas obras, Niemeyer não pensa num contexto burguês, baseia-se no conforto que uma arquitectura conceptual, formal e materialmente concordante com o Brasil, poderia trazer, num momento em que os meios económicos não seriam, possivelmente, inesgotáveis.

Figuras 278 e 279. Residência do arquitecto em Mendes (denominada também de casinha de Vassouras, por se localizar na Rua das Vassouras, em Mendes, localidade a duas horas do Rio de Janeiro), 1949, em fotografia e planta, respectivamente.



"Em um mês fiz a casa, aproveitando um velho galinheiro que dividi em sala, quartos, cozinha etc., cobrindo-a com telhas de amianto, protegendo sua fachada com treliças de madeira. E a casinha tomou forma, e a trepadeira a cobriu de flores, fazendo-a pitoresca e acolhedora, como um prolongamento do jardim."

Oscar Niemeyer

Neste mesmo ano, Lina Bo Bardi transfere-se para Salvador, na Bahia, período que, como foi anteriormente referido, encantaria a arquitecta e em muito influenciaria os seus trabalhos posteriores. Esta transição marcaria, segundo Marcelo Ferraz, a fase madura do seu percurso, em que passaria a cruzar verdadeiramente a génese de modernista europeia com a sua nova identidade brasileira. Esta união fez das obras de Lina produções únicas, que se acredita terem sido parte integrante do universo que acompanhara inicialmente a geração de baianos que se formava ideologicamente. Durante os quatro anos de permanência da arquitecta em Salvador, estes jovens criadores que motivariam a revolução tropicalista, cresceram à luz das suas obras e participações. D. Lina (como por lá seria denominada), então directora do Museu de

383 BARDI, Lina Bo; *arquitetura ou Arquitetura in Lina por Escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, org. Silvana Rubino e Marina Grinover, página 90.

384 Idem. A citação de Oscar Niemeyer foi retirada de: <www.niemeyer.org.br/obra/pro034> [3 de Agosto de 2015].

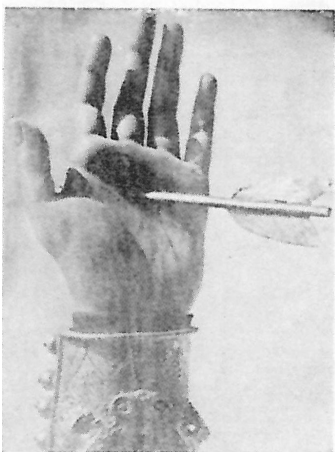
Figura 277. (lado) Casa Dino Zamataro, Rodrigo Lefèvre, 1971.



A miséria de cada dia beira o genocídio.



Seu destino se esgota em uma vida rudimentar.

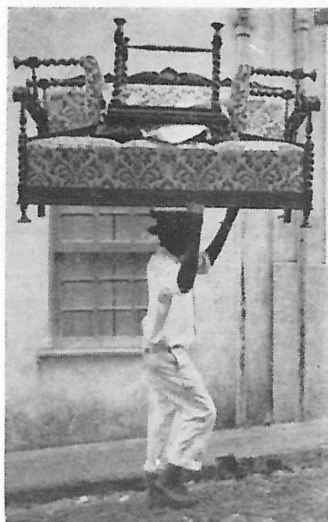


A redentora piedade colonial.

Lançados aos centros metropolitanos os homens do atrasado Nordeste não conseguem situar-se no sistema de trabalho.



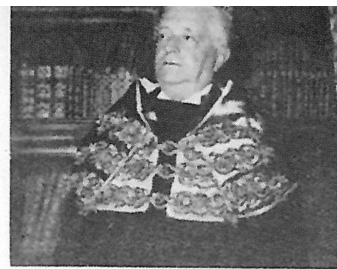
A mendicância, tradição da piedade colonialista, alterna-se ao trabalho braçal e ao biscoito.



O ex-voto-caveira: obsessão da morte por doenças curáveis.



A 'sêca' não é o verdadeiro 'grande inimigo'.



Nas Universidades, grandes 'latifúndios do saber' a sombra de Coimbra domina.



A Máquina-política: controle das posições de mando.



'O petróleo é nosso' é uma lembrança branca.

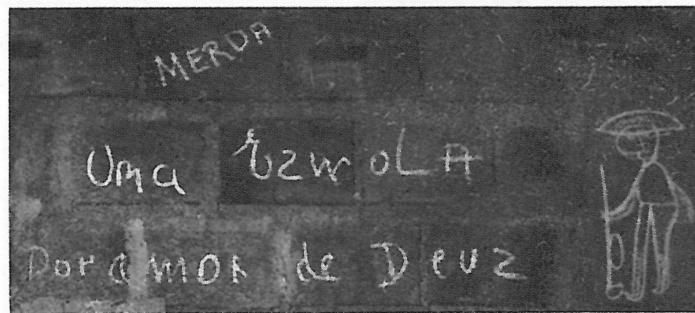
BAHIA

MUSEU DE ARTE MODERNA

por

Lina Bo

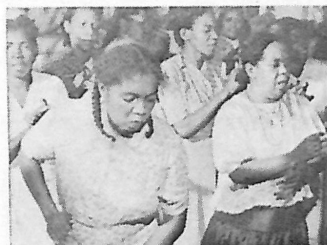
Apresentando o Museu de Arte Moderna da Bahia tentamos situá-lo em sua concretização histórica. Assumindo a direção em 1960, ano de sua fundação, procuramos, por cinco anos uma 'necessidade' que tornasse justificável sua atividade, numa terra cujas 'prioridades' poderiam não ser as da Arte.



Só a alienação do misticismo os tira da passividade.

O mundo oficial da arte, gerado de exposições, festivais e bienais

A manifestação 'cultural' da fome é a violência.



Gente rica, casas bonitas. Andando em automóveis de luxo.



Figura 280. (lado)
Composição do Museu de
Arte Moderna da Bahia, Lina
Bo Bardi.

Arte da Bahia, criou relações próximas com os novos artistas, entre os quais, o cineasta Glauber Rocha.

No realidade, em 1959, o Museu de Arte da Bahia, estaria temporariamente instalado no foyer do Teatro Castro Alves, em Salvador, no qual também ocorreriam algumas filmagens dos primeiros projectos do Cinema Novo, a despontar naquele momento, o que presumivelmente possibilitaria, desde logo, esta aproximação. A ligação física evidente entre Lina e estes novos cineastas, permitiu uma relação profissional de vantajosa reciprocidade entre ambos, em que arte e arquitectura pareciam participar de uma luta por ideais semelhantes. A arquitecta, já na altura, considerava que *"a consciência crítica e a continuidade histórica"* seriam a *"grande herança do homem moderno"*. Como tal, realizou, inclusivamente, estudos para uma possível reforma neste teatro que o tornaria uma proposta popular, avessa ao seu carácter anterior, que, no entanto, não saíra do papel.³⁸⁵

Enquanto isto, Glauber Rocha preparava *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (gravações em que Lina teve oportunidade de estar presente), um filme no sertão que desterrava impiedosamente histórias do nordeste brasileiro, mitificando personagens fictícias e reais, fazendo prevalecer as suas fraquezas. As armas, como se sabe, seriam a escassez e a miséria, como manifestações sinceras de um Brasil em dificuldades.

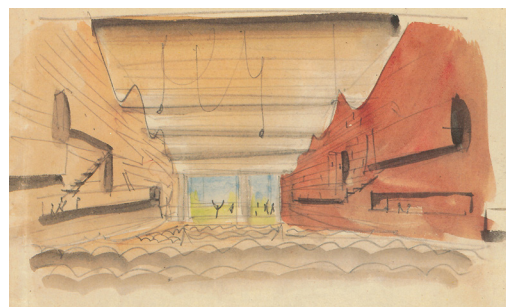


Figura 281. Filmagens de
*Deus e o Diabo na Terra do
Sol*, um filme de Glauber
Rocha. Da esquerda para
a direita: Paulo Gil Soares,
Waldemar Lima, Glauber
Rocha, Lina Bo Bardi, Walter
Lima Jr., Sante Scaldaferrri, em
Monte Santo, Canudos, Bahia,
em 1963;

Figura 282. Páginas do diário
de Lina Bo Bardi.

Figura 283. Estudo de Lina Bo
Bardi para a reconstrução do
Teatro Castro Alves.

Figura 284. Teatro Castro
Alves, cineastas e actores
realizam os cenários.

Eis que neste primeiro ano na Bahia, Lina dedica-se a realizar estudos para espaços domésticos, embora não gostasse particularmente de o fazer. A arquitecta afirmava ter *"horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas..."*, já revelando, na continuidade deste discurso, a sua vontade em realizar habitações populares (até ao momento ainda sem possibilidade).³⁸⁶ Este depoimento, revela uma contradição desejada em alterar o foco e, de certa forma, o modo de proceder socialmente, dos arquitectos modernistas.

Duas casas surgem em simultâneo dos coloridos esboços da arquitecta, em 1958, distintas na sua base, no entanto, com algumas semelhanças, marcantes numa fase de transição do percurso de Lina Bo Bardi: a Casa do Chame-Chame³⁸⁷, em Salvador, e a Casa Valéria P. Cirelli em São Paulo (também denominada de Casa do Jardim de Cristal). Sobre esta última insurgiu

385 BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, org. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, página 139 e 141.

386 Idem, página 117.

387 A Casa do Chame-Chame, actualmente inexistente (por razões desconhecidas), localizava-se no bairro com o mesmo nome, na cidade de Salvador na Bahia, que era conhecido pelas suas práticas recorrentes de candomblé.

um maior interesse, sobretudo por representar a sua vontade de transportar para a metrópole paulista (possivelmente até mesmo pela primeira vez) o conhecimento adquirido no nordeste brasileiro adensado à sua gênese racionalista de formação europeia. Esta atitude radical seria, de certa forma, revista, poucos anos mais tarde, por Caetano Veloso e Gilberto Gil, aquando a mudança para o Rio de Janeiro na busca pela concretização real das suas ideias que, num processo inverso, pretendiam transportar as suas raízes baianas para a metrópole carioca e adensar-lhes vanguardas musicais internacionais em voga naquele momento. Este impulso, tão inovador quanto revolucionário, tornou possível a criação de um estilo muito próprio capaz de originar a ideologia, mais tarde denominada de Tropicalismo.



A casa Valéria P. Cirell estabelece também uma ponte com a capela Santa Maria dos Anjos (1978), igualmente situada em São Paulo, que parece rever formalmente os mesmos pressupostos vinte anos após a construção da casa. Assim sendo, esta habitação projectada para uma amiga da arquitecta (sendo os seus amigos os únicos clientes para os quais ainda desenhava casas³⁸⁸) encontra-se numa posição de rótula relativamente às outras duas obras, que com ela estabelecem relações muito directas e que ajudam a compreender a evolução de um pensamento em torno da avaliação social e estética da arquitectura.

Figura 285. Casa do Chame-Chame, Salvador (Bahia), Lina Bo Bardi 1958;

Figura 286. Casa Valéria P. Cirell, São Paulo (São Paulo), Lina Bo Bardi, 1958 e 1964.

Figura 287. Capela Santa Maria dos Anjos, São Paulo (São Paulo), Lina Bo Bardi, 1978.



A casa de Lina teria sido inicialmente desenhada de forma orgânica assemelhado-se às linhas curvas proporcionadas pela própria Natureza, anulando os ângulos rectos tão explorados pelos modernistas seus contemporâneos. Este aspecto, aproximava-a conceptualmente da casa do Chame-Chame, de cantos arredondados, não temendo a curva e pondo em causa a validade absoluta da recta modernista já desafiada na organicidade de Niemeyer. Guilherme Wisnik indicia, deste modo, progressivas fases no percurso de Lina: esta obra ultrapassara o puro racionalismo para se inserir na maturação desse primeiro momento com os estímulos que a sua vivência baiana proporcionavam.

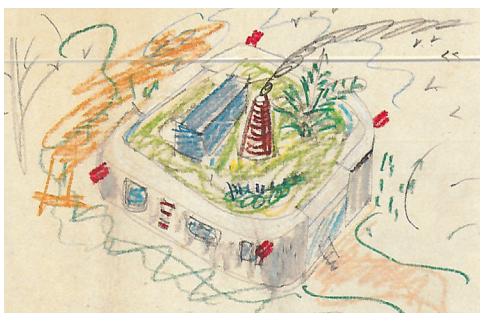


Figura 288. Primeiro estudo para a casa Valéria P. Cirell, Lina Bo Bardi, São Paulo (São Paulo);

Figura 289. Croqui do conjunto, casa do Chame-Chame, Lina Bo Bardi, Salvador (Bahia).

388 BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, org. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, página 117.

"(...) a clareza industrialista e cartesiana da sua primeira fase vai cedendo o passo ao organicismo mestiço, artesanal e entrópico da sua obra madura, em que as plantas de suas casas começam a dobrar-se sobre si mesmas em orgânicos casulos, e os elementos vegetais surgem com uma voracidade que parece querer devorar a própria arquitectura." Guilherme Wisnik³⁸⁹

No entanto, no decorrer dos estudos para a casa Valéria P. Cirell, a arquitecta acabou por assumir a recta como opção arquitectónica. Ainda assim, outro importante aspecto aproximava as duas habitações: a *"voracidade"*³⁹⁰ com que os elementos vegetais pareciam invadir as casas nas suas superfícies verticais e coberturas, estendendo-se em toda a extensão do terreno, numa insaciável ocupação territorial. A inserção praticamente camuflada no meio, de ambas as casas parecia naturalmente fazê-las surgir da simples necessidade vivencial, como se de abrigos se tratassem. De forma condizente com este ideário, as casas revestiam-se de uma pele, em tons terra, resultante da aglomeração de pequenos fragmentos cerâmicos, de pedra e de seixos rolados³⁹¹, que padronizavam heterogeneamente as fachadas, numa reciclagem material orgânica que já teria sido comentada no contexto da actividade de Lina no teatro. A profunda ligação à terra que aqui estabelecera viria a confirmar a premissa que mais tarde expusera no seu texto sobre o Museu da Arte Moderna da Bahia (em 1959), em que afirmava: *"A Natureza e o mundo das coisas é a matéria que encontramos"*. Texto em que igualmente assumia que as *"correntes reaccionárias da arte"* teriam terminado, como tal, era chegada a altura de construir sobre a anterior "necessidade de "destruição", caminho que poderia levar a um distanciamento da ocorrência moderna e estar sujeito à consideração de *"vanguarda retardatária"*. No entanto, segundo o seu depoimento, a Natureza seria o meio que ditaria leis incontornáveis e que, através da demonstração das suas formas, era possível *"fixar bem os limites da arte moderna, que, às vezes parece invadir o campo da Natureza, da "matéria-prima" natural"*.³⁹²



Figura 290. Casa Valéria P. Cirell, vista da rua, fotografia de 1996.

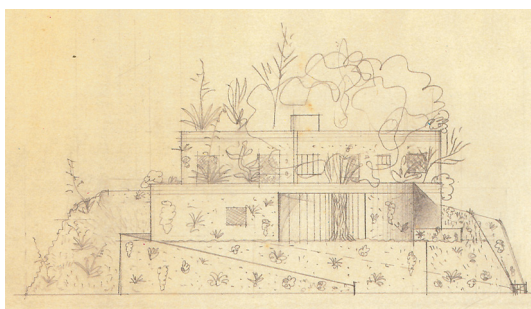


Figura 291. Alçado da casa Chame-Chame, Lina Bo Bardi;
Figura 292. Estudo de Lina Bo Bardi para a casa Valéria P. Cirell.



Os caminhos que conduziam à entrada das casas rasgava espontaneamente a vegetação contornando sinuosamente qualquer obstáculo e, no caso da casa nordestina, compondo um desenho circular, praticamente abraçando o espaço num gesto de acolhimento, apenas propondo uma difusa entrada para o *"casulo"* a que se Wisnik se referira anteriormente.

389 WISNIK, Guilherme; *O projeto lúdico-construtivo de Lina Bo Bardi*, página 3.

390 Enfatizando as palavras de Guilherme Wisnik na citação enunciada anteriormente.

391 Citação retirada do site: www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1239/casa-valeria-cirell/, consultado a 3 de Agosto de 2015, às 13h.

392 BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, org. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, página 139

Esta habitação, no entanto, parecia querer assumir uma organicidade quase animalesca, incorporando uma tropicalidade onomatopaica, ao passo que a casa de São Paulo, pretendia, por sua vez, partir de uma base formal racionalista, tal como foi referido anteriormente.

Neste sentido, esta obra assume uma forma quadrangular contendo um volume rectangular, nas suas imediações, estando ambos dispostos paralelamente. Aqui começam a surgir intenções que se veriam directamente revistas na capela Santa Maria dos Anjos, sendo as suas plantas formalmente semelhantes, uma vez baseadas na mesma forma geométrica. Na capela, Lina efectiva exteriormente o desenho ensaiado interiormente na habitação, anulando os encontros das paredes a noventa graus em dois cantos opostos.



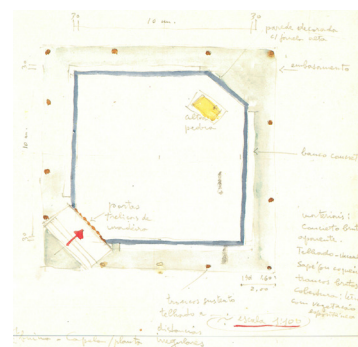
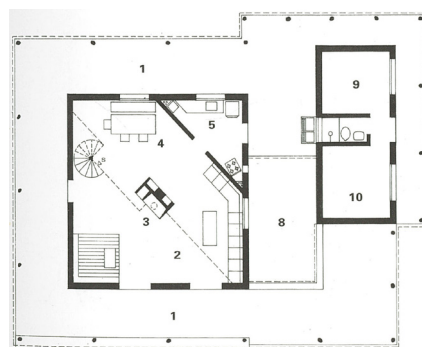
Figura 293. Planta da Casa do Chame-Chame.

Figura 294. Planta da Casa Valéria P. Cirell, piso térreo.

Figura 295. Planta da Capela Santa Maria dos Anjos.

Figura 296. (em baixo) Interior da Capela Santa Maria dos Anjos.

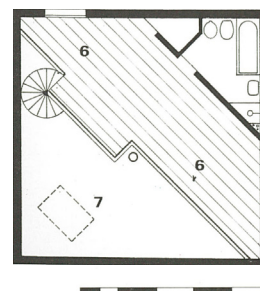
Figura 297. (em baixo) Piso superior, Casa Valéria P. Cirell.



O volume rectangular, que surgiria associado ao da casa, de apenas um piso, seria presumivelmente pensado como um espaço destinado aos empregados o que, para além da sua localização, poderia fazer desta casa um modelo associado a uma classe social mais ostensiva. Este bloco de serviços, por sua vez, possui um desenho baseado numa relação de simetria em que os sanitários seriam o elemento eixo, separando o quarto da sala de serviço. Esta condição burguesa não seria, no entanto, transparecida pelas opções construtivas que evidenciava. Aqui, Lina optara por uma construção simples, com densas paredes a desenhar a caixa exterior, uma simples estrutura de laje fungiforme apoiada na mesma e numa viga em madeira sem tratamento disposta pela diagonal do volume (marcando o término da própria laje); , conjunto este que desencadearia o segundo piso da habitação. A introdução da ocupação da diagonal sugere uma nova aplicação das formas regulares, aproveitando a maior dimensão do conjunto através da rotação a partir do ponto central marcado pela posição da lareira. A proposta formal da capela pretende igualmente valorizar a diagonal, tornando-a como opção organizacional do interior.

O miolo da habitação é ainda marcado por dois elementos verticais, um primeiro central, já referido, e a escada helicoidal que, colocada no canto, se desenvolve numa simplicidade e pureza material, encontrando subtilmente o segundo piso, ladeada por uma fina guarda que compõe igualmente a barreira do piso superior.

O interior e o exterior constroem, deste modo, um produto aparentemente contrastante: o exterior é marcado pela ruralidade hipoteticamente associada à dureza da vida do sertão com toda a sua seca e trabalho árduo, tanto pelas cores como pela robustez formal associada à habitação, distanciando-se da realidade urbana. O interior, em contraponto, vive da



Legenda:

- 1 - Varanda
- 2 - Sala (de estar)
- 3 - Lareira
- 4 - Sala (de jantar)
- 5 - Cozinha
- 6 - Quarto
- 7 - Mezanino (com marcação da clarabóia)
- 8 - Pátio
- 9 - Quarto de empregados
- 10 - Sala de empregados



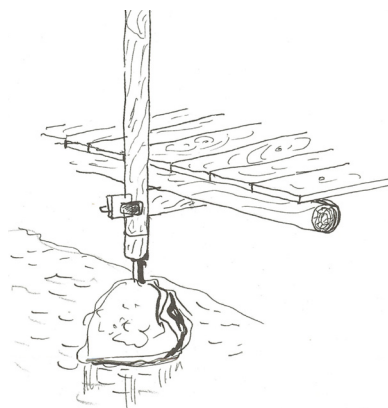
Figuras 298 e 299. Pavimento inicial da varanda e revestimento das paredes exteriores, respectivamente.

Figuras 300, 301 e 302. Fotografias do interior da Casa Valéria P. Cirell.
Figura 303. Corte pelos dois volumes e pátio da casa.

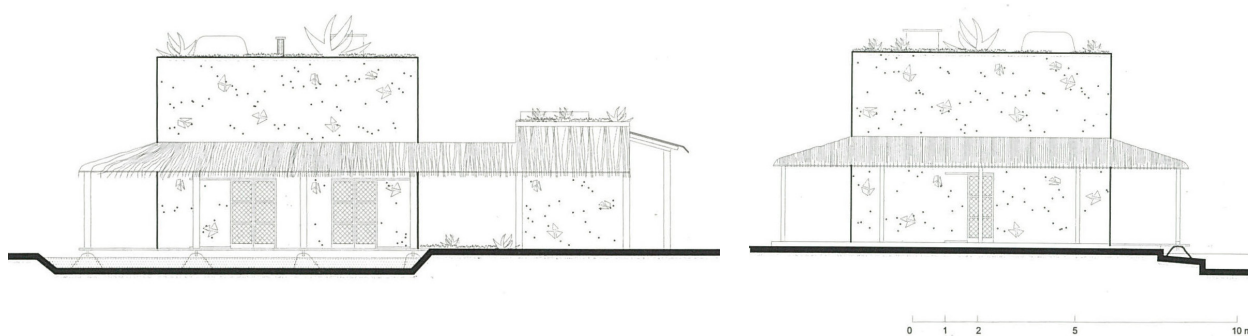


O pavimento interior é maioritariamente dominado pelo conforto da madeira, enquanto que, na transição para o exterior, seria substituído por um revestimento ladrilhado, salpicado por cacos cerâmicos, compondo um desenho irregular. Posteriormente foi substituído igualmente por pavimento de madeira ainda que de forma diferenciada (em tacos). Esta composição encontra-se assente numa estrutura de madeira arcaica cimentada na água, como que exibindo as suas fundações. Este encontro de terra e água sucede-se pela introdução de uma piscina que livremente ladeia parte da casa. Os arcaísmos mais notórios, seriam, aqui revelados, num encontro de elementos naturais que sugerem uma ideia de habitação flutuante que navega sobre a piscina, contrariamente à levitação sugerida pela Casa de Vidro. A associação às casas de palafitas surgiria aqui, como natural inspiração.³⁹³

Figura 304. Pormenor construtivo do encastramento da estrutura de madeira da galeria à pedra.
Figura 305. Galeria exterior da Casa Valéria P. Cirell em 1958.



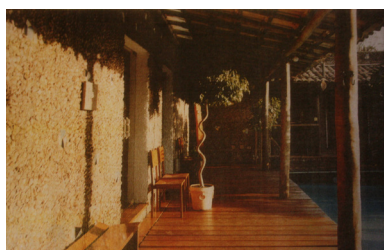
393 OLIVEIRA, Olivia de; 2G Lina Bo Bardi: *Obra Construída*.



A galeria seria o elemento unificador do conjunto já que abraçava os dois volumes da casa Valéria P. Cirell assegurando, ainda assim, um espaço verde entre ambas. A sua existência, além do valor estético, possui a dupla função de circulação e de climatização, promovendo o conforto térmico para o interior da habitação. A capela Santa Maria dos Anjos, pensada desde o início como uma casa³⁹⁴, sugere igualmente este espaço, opção que, a par com a decisão formal de chanfrar os cantos do edifício, indicia uma relação de continuidade no exterior, propondo um espaço deambulatório ao redor do volume que permitia um percurso reflexivo em generosa conformidade com o programa em questão. Ainda que inicialmente tenha sido prevista, para ambos, uma cobertura de sapé³⁹⁵, esta característica não se manteve, em nenhum dos casos, até aos dias de hoje, tendo sido deixadas a nu as telhas que repousam sobre a estrutura de madeira. Os pilares da estrutura em troncos de árvore, possivelmente pretendiam fazer das obras elementos activos do meio envolvente: uma inclusão na densa paisagem arborizada.

Figura 306. Alçado Oeste da Casa Valéria P. Cirell; Lina Bo Bardi. 1958.

Figura 307. Alçado Norte da Casa Valéria P. Cirell, Lina Bo Bardi, 1958



Figuras 308 e 309. Galerias exteriores das duas obras de Lina Bo Bardi, respectivamente, Casa Valéria P. Cirell (1958) e Capela Santa Maria dos Anjos (1978).
Figura 310. Galeria exterior da Capela Santa Maria dos Anjos, actualmente.

Quanto aos seus vãos, a casa aproxima-se mais com o modelo que Lina viria a projectar para capela, do que com o da casa da Bahia. Apesar de esta última, também se mostrar contida relativamente às suas aberturas para o exterior, em nada comparável com a primeira casa que a arquitecta projectara no Brasil em 1951, totalmente envidraçada. Esta opção, que levaria Lina, ainda que contrariada, a colocar cortinas em toda a extensão da sua Casa de Vidro³⁹⁶, não foi arriscada nestas soluções seguintes, protegendo-as das elevadas temperaturas e assegurando a sua privacidade com pequenas e simples aberturas regulares. Na Casa Valéria P. Cirell o piso térreo teria o maior número de vãos, devidamente protegidos com portadas perfuradas que deslizavam em calhas na fachada, assim como pela galeria exterior que evitava a incidência

394 OLIVEIRA, Olívia de; *2G Lina Bo Bardi: Obra Construída*.

395 Gramínea tradicionalmente usada no Brasil como material para a cobertura de pequenas construções rurais. Idem, página 104.

396 Informação conseguida aquando a visita à obra.

directa da luz. O piso de cima, desprovido deste tipo de protecção, apenas possuía uma janela e pequenas perfurações na parede que permitiam a ventilação do interior. A clarabóia regular, em torção, rasgava uma pequena área da cobertura, permitindo uma maior entrada de luz no espaço da habitação. No caso da capela, aberturas rectangulares elevadas rompiam os alçados, como que acusando uma luz divina. Em piso térreo, apenas duas portas de abrir, padronizadas com uma malha quadrangular, constituíam uma abertura para o exterior.

Figuras 311 e 312. Vãos das duas obras de Lina Bo Bardi, respectivamente, Capela Santa Maria dos Anjos, 1978 e Casa Valéria P. Cirell, 1958.



“Este projeto marca a incorporação, em sua formação racionalista do que é tropical, orgânico, da herança ibérica da cultura brasileira. E Gaudí foi muito importante como um elemento desta liberação”

Marcelo Ferraz³⁹⁷

De forma robusta, assente em estrutura arcaica e vestida de manto tropical que escondia um miolo eminentemente moderno, assim se poderia definir esta casa do sul paulistano, produto de uma fusão entre o nordeste brasileiro e seu folclore com uma arquitectura perfeitamente contemporânea. Este modelo experimentado, levantava uma série de pressupostos estéticos e ideológicos numa arquitectura e arte em formação. Distinta das demais casas do Morumbi³⁹⁸, região de habitações grandiosas em São Paulo, esta habitação possuía raízes modestas de tradição popular ainda que indiscutivelmente actual. Assim, num momento regido pela industrialização e globalização cultural que homogeneizava as massas, a arquitecta faz jus das suas palavras, efectivando uma obra voltada para o passado, valorada pelo pensamento presente, de luta pela independência cultural futura.

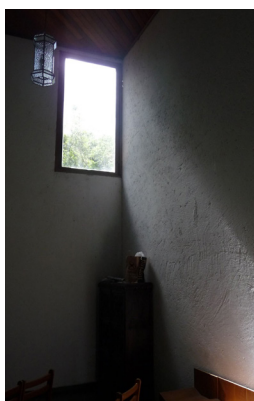


Figura 313. Uma das janelas da Capela Santa Maria dos Anjos.

Figura 314. Porta da Capela Santa Maria dos Anjos.

“ ‘She’ resides in a paradise of her own making she is a part of it... And yet, when it began to rain outside and the sun kept shining, she was just as excited as if she’d seen the simultaneous appearance of Sun and Rain for the first time that too I shall remember!”

Aldo Van Eyck³⁹⁹

397 Citação retirada de: <www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1239/casa-valeria-cirell/>, [3 de Agosto de 2015]

398 Olívia de Oliveira afirma, no entanto, que tanto a Casa Valéria Cirell como a Casa do Chame-Chame, embora pareçam distintas da Casa de Vidro da arquitecta, são na realidade, o resultado do que esta experimentava na sua própria casa, defendendo, deste modo, que as três mantêm uma grande “afinidade”. OLIVEIRA, Olívia de; *Lina Bo Bardi: 2G Obra Construída*.

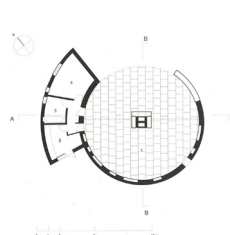
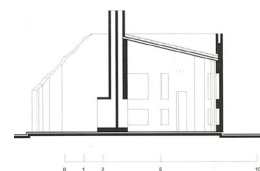
399 Olívia de Oliveira explica, ao citar Aldo Van Eyck, que estas palavras corresponderiam às suas impressões aquando a visita da casa em 1995, sendo que “Ela” refere-se à actual proprietária da casa. A autora defende que poderá existir uma possível ambiguidade no discurso de Van Eyck, frequente em si, podendo, este estar a referir-se à casa ou a Lina Bo Bardi (que falecera três anos antes), por quem tinha uma profunda admiração. Idem.



Figuras 315 e 316. Casa de Vidro (fotografia de 2014) e Casa Valéria P. Cirell (fotografia de 1958), duas casas de Lina Bo Bardi no bairro do Morumbi, na zona sul de São Paulo.



Seis anos mais tarde, no ano do golpe militar, surge uma proposta de ampliação da casa, com o intuito de criar um espaço de hóspedes, para a casa, a ser construído como volume isolado ainda que no mesmo terreno. A rectilinearidade modernista dava agora lugar à planta circular que, possivelmente, se aproximava das formas primitivas dos abrigos indígenas, encontrando-se ladeada pelas dependências do quarto, cozinha e sanitários. O espaço centralizado encontrava-se pautado, uma vez mais, pelo elemento da lareira de novo como charneira espacial. Este seria o único elemento capaz de gerar consequências formais já que correspondia ao ponto mais alto da cobertura a partir do qual um pano de tijolos desenhava uma tenda popular. As paredes exteriores seguiriam o universo linguístico anteriormente explorado na habitação.



1964, seria um ano político controverso, pós-golpe Artigas é preso por uns dias acabando por se exilar um ano no Uruguai, sendo absolvido só mais tarde, em 1966. Até então manteve-se a aguardar julgamento na clandestinidade. Eis que, durante este período, surge um pedido para o desenvolvimento de um projecto habitacional encarado com grande apreensão por parte do arquitecto⁴⁰⁰:

"Você está louca! Estou sendo julgado pelo tribunal da segurança. A primeira sessão vai ser depois de amanhã. Vou ser condenado. O que é que você quer, que eu faça um projeto de uma casa para você na cadeia?" Mas você conhece a Elza, a robustez catastrófica... e fiz o desenho dessa casa meio como 'arquiteto presidiário'."

Vilanova Artigas⁴⁰¹

Figura 317. (em cima) Corte BB'.

Figura 318. Cobertura da Casa de hóspedes La Torrance; Figura 319. Alçado principal da Casa de hóspedes La Torrance; Figura 320. Planta da Casa de hóspedes La Torrance; Imagem 321. Casa de hóspedes La Torrance, vista traseira a partir do exterior.

400 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferros, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 39.

401 Idem, página 39.

Vilanova Artigas, que seria considerado o representante máximo da escola paulista, revista na sua arquitectura, por alguns autores denominada de "brutalista" (quer pela materialidade quer pelas formas), cria agora um projecto que, ainda que mantendo a sua identidade, parece desafiar algumas premissas e levantar novas questões de ordem estética. Demonstrando-se um projecto de características singulares na sua obra, o arquitecto associa-lhe os termos de "pop" e até "irónico", explicitando subsequentemente que tomou esta decisão arquitectónica "de tão bravo que estava com o golpe de 64".⁴⁰² Toda a situação vigente provocava um grande desconforto psíquico entre os próprios artistas que, por vezes, criavam obras quase numa atitude de desabafo, uma consequência da revolta ou até numa demonstração de resistência. Esse carácter quase terapeutico da obra, fazia desta, um produto de grande ligação para com o artista. Um propósito que, por vezes, criava uma verdadeira relação intrínseca entre criador e objecto criado, uma vez, que proporcionava decisões espontâneas perante experimentações ambicionadas. Artigas acabaria por demonstrar esta ligação ao confessar que gostava muito de "vê-la sobre qualquer forma"⁴⁰³. Deste modo, poder-se-à afirmar que esta casa surge maioritariamente como uma cicatriz do momento político e socialmente agitado que se vivia, na incerteza de uma hipótese de vontade própria por uma aproximação da habitação autóctone.

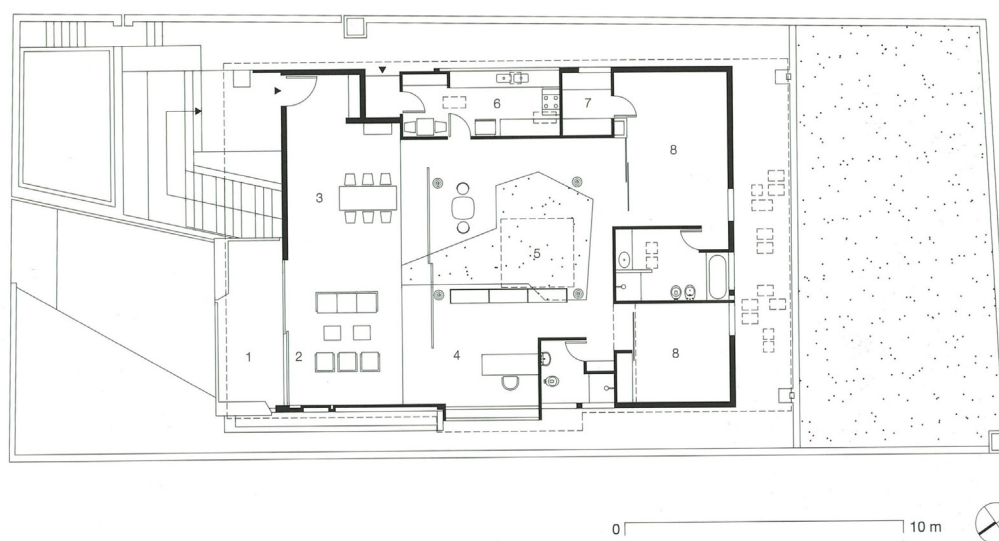


Figura 322. Planta da Casa Elza Berquó, Vilanova Artigas, 1967.

No entanto, esta característica deslocada do elitismo, seria desde logo evidenciada, até pelo próprio mestre de obras, adjectivado por Artigas de "inteligente e rude"⁴⁰⁴, que naturalmente comentara com este:

"Doutor, essa casa que o senhor está construindo parece casa do povo. A casa que a gente fazia lá na Bahia."

Mestre de obra da Casa Elza Berquó (de nome desconhecido)⁴⁰⁵

402 ARTIGAS, Vilanova; *A função social do arquiteto*, citado em ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferros, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 39..

403 ARTIGAS, Vilanova; *Vilanova Artigas*, página 138.

404 Ibidem.

405 Ibidem.

Com isto, o arquitecto, assumiu que a perspicácia do trabalhador captara a desorganização evidente que não se mostrava presente na casa burguesa, motivo este que seria suficiente para radicalizar a sua vivência e instituir-lhe um novo carácter. Este momento seria transparecido pelo arquitecto como a chegada a uma comunhão de conhecimento e práticas entre si e os seus trabalhadores. Agora Artigas, sentir-se-ia capaz, de abordar o universo linguístico que os unia.⁴⁰⁶ Esta opção projectual, contrariamente às demais obras de Vilanova Artigas, conferia liberdade ao desenho da casa que, nas palavras do arquitecto Ruy Ohtake, a distanciava da "rigidez que o Modernismo colocava", distanciamento também assegurado pela colocação dos pilares "de uma forma totalmente diversa".⁴⁰⁷



Figura 323. Interior da Casa Elza Berquó.

Figura 324. Pormenor da base do tronco-pilar.

Como tal, a casa Elza Berquó, possuiria uma forma regular, rasgada centralmente por um pátio que, de desenho irregular ainda que rectilíneo, assumia-se como elemento preponderante da habitação.

Assim sendo, este, sugere uma distribuição circular, sob influencia de um modelo de habitação espanhol⁴⁰⁸, ainda que num desenho e contexto perfeitamente brasileiro, numa explosão verdejante densa e eufórica como se de uma selva se tratasse. Num jogo de forças naturais, o ponto central da habitação, emanando tropicalidade, rasga uma abertura zenital que ilumina o seu interior. Em redor do espaço central surgem quatro troncos de árvore transformados em pilares de sustentação de uma pesada cobertura de betão, que adensados à folhagem, constroem um imaginário amazónico, um centro vivo que domina o espaço doméstico.

Aqui residiu a maior inovação e experimentalismo do arquitecto⁴⁰⁹ e a razão principal para que a casa se tornasse, mais tarde, reconhecida. Artigas, através do uso do "neoprene" conseguiu fazer distribuir as cargas da pesada cobertura de betão sobretudo sobre os quatro troncos centrais conseguindo fazê-las chegar às fundações, estratégia que teria sido testada pela



Figura 325. Tronco de sustentação inserido no meio.

406 ARTIGAS, Vilanova; *Vilanova Artigas*, página 138.

407 Análise da casa Elza Berquó realizada pelo arquitecto Ruy Ohtake. Consultado em: <www.itaucultural.org.br/canal-video/casa-elza-berquo-1967-ocupacao-vilanova-artigas-2015/> [1 de Setembro de 2015]

408 Idem.

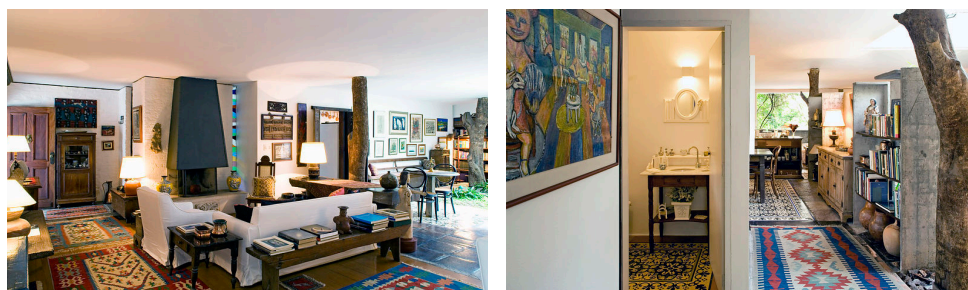
409 O facto desta obra ter surgido de um impulso experimental do ponto de vista construtivo, não era, no entanto, uma característica rara nos trabalhos do arquitecto. Vilanova Artigas propor-se-ia, ao longa da sua carreira, a diversos desafios construtivos.

primeira vez na casa de praia do seu irmão Giocondo.⁴¹⁰ Estes novos pilares são cuidadosamente assentes sobre bases em tronco de madeira, de uma tonalidade distinta que finalmente repousam sobre o chão de pedra. Esta transição, assim como o encontro directo deste com a cobertura, faz com que o pilar pareça tocar naturalmente as superfícies que o compreendem.

"Mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica Arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento."

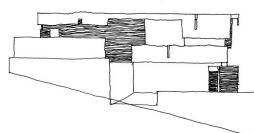
Vilanova Artigas⁴¹¹

Figura 326. Sala de estar.
Figura 327. Espaço de acesso
ao sanitário e ao escritório.

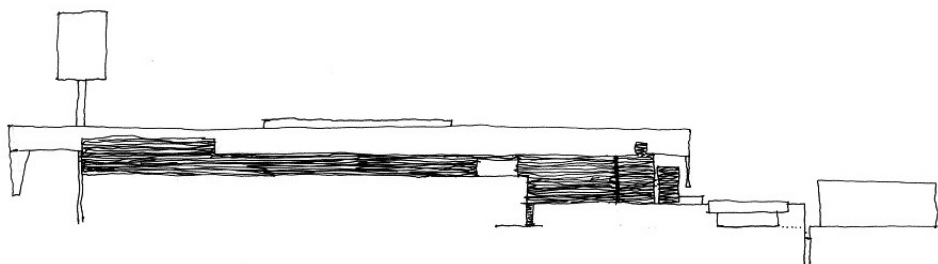


A fenda natural, ao propor o espaço de circulação em seu redor, adensa as áreas de serviço às paredes laterais. Deste modo, espaços como a cozinha e os sanitários encontram-se separados e encerrados sobre si mesmos compreendendo naturalmente, entre eles, os espaços de dormir. Estes últimos parecem ser entendidos como vazios amplos embora de limites muito claros, cuja intimidade fica, de certa forma, à mercê da "cortina" vegetal que, dada a sua densidade, serve de filtro visual e distanciador físico dos espaços sociais. Duas paredes envidraçadas, que correm sobre finas calhas, cirandam no limiar daquilo que seria uma ténue divisão de usos dos espaços. A calha inferior corta o braço do pátio que insiste em expandir-se transgressivamente sobre a sala. De certo modo, o estúdio é a área que se torna mais vulnerável do ponto de vista da privacidade já que visualmente é o espaço íntimo mais exposto e revelador do que se encontra para lá das elegantes "janelas" interiores, aparentemente apenas de carácter estético. Posteriormente a casa sofreu algumas alterações tanto no que se refere ao programa como à própria configuração do pátio tendo, este último, sido reduzido, eliminando o braço que se estendia até à sala.

No que respeita ao mobiliário fixo, o arquitecto desenhou um elemento arquitectónico



Figuras 328 e 329. Estudos
de Artigas para os alçados da
casa Elza Berquó.



410 ARTIGAS, Vilanova; *Vilanova Artigas*, página 138.

411 Idem.

que tinha a função de repositório, contendo perfurações para pousar peças decorativas e uma reentrância possivelmente para a colocação de um armário. Esta peça está associada ao escritório da casa como forma de lhe garantir mais hipóteses de arrumação assim como de controlar a entrada da luz vinda da clarabóia.

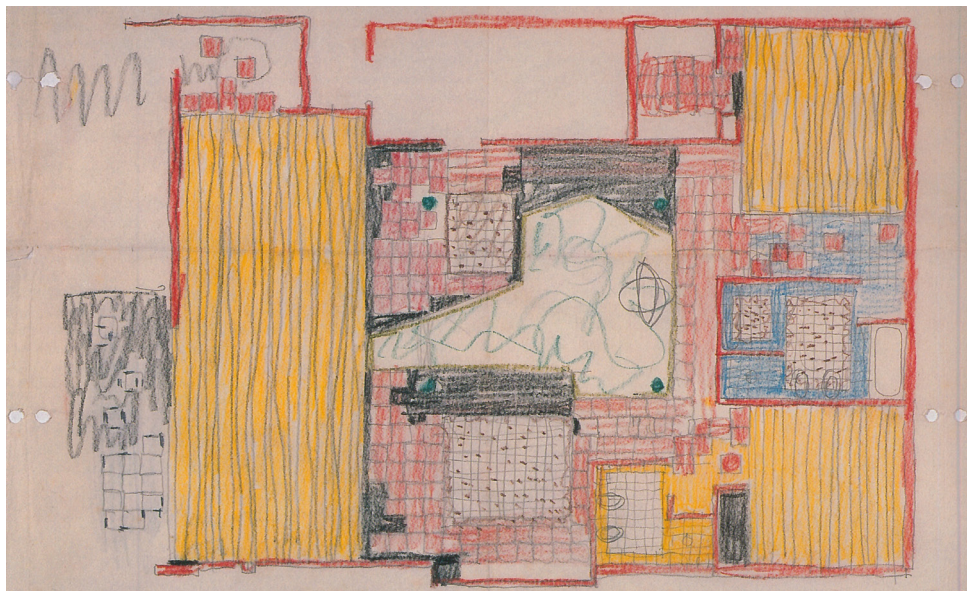


Figura 330. Estudo de Vilanova Artigas para o pavimento.

O pavimento tem a particularidade de se diferenciar criando uma dinâmica espacial. Neste sentido, para os espaços de uso prolongado, como a sala e os quartos, Artigas usa a madeira como proposta máxima de conforto, nos espaços subsequentes usa a cerâmica e pedra de tons diferenciados e propõe duas tapeçarias de ladrilho em dois pontos da casa que pretende diferenciar. A de maiores dimensões no escritório e uma mais pequena quadrangular no lado chanfrado do polígono irregular do pátio interior, que sugere a colocação de uma pequena mesa de jardim, dentro dos seus limites.⁴¹² Todas estas explorações materiais e misturas compositivas poderiam validar a premissa de casa “pop”, que lhe era conferida e com ela construir o ideário que invalidava cada vez mais o carácter burguês da, até então, habitação modernista.



No exterior, a casa apresenta um desenho dominado pelas linhas rectas, traçadas tanto no betão da cobertura como pelo tijolo das paredes. Apesar da robustez muito presente conferida pelo betão, o edifício, parece, simultâneamente, leve uma vez que se solta elegantemente do

Figura 331. Alçado norte da casa Elza Berquó.
Figura 332. Varanda norte da casa Elza Berquó.
Figura 333. Cobertura avançada do alçado sul da casa Elza Berquó.

412 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 39.



Figura 334. Alçado norte, ponto da entrada;
Figura 335. Alçado sul, ponto de saída para o logradouro, forte presença do depósito de água;
Figura 336. Entrada secundária pela cozinha criando o espaço de transição interior/exterior.

chão sobrevoando o jardim que, mais tarde, se transformaria numa superfície de água.⁴¹³

Ainda que contendo algumas aberturas para o exterior, o interior acaba por não se mostrar desprotegido já que o arquitecto, aparentemente inspirando-se nas casas do Paraná⁴¹⁴, remata a cumeeira com a aplicação de simples lambrequins escassamente recortados. Estratégica e não indiscriminadamente colocados, controlam a luz directa para o interior da habitação, o que possibilitaria uma melhor climatização do espaço doméstico. A cobertura avançada relativamente às paredes exteriores, do lado sul, perfurada com aberturas na laje, lembrar-me-ia uma bela descrição da música *Chão de Estrelas* que Guilherme Wisnik associara directamente à arquitectura, na sua conferência *Brasília, 1957-1980: Arquitetura e artes em confronto*, no Porto. Nesta música, o interveniente, morador de uma favela, numa casa em zinco perfurada pelo sol, vira a luz do luar a criar o seu chão de estrelas que a mulher pisava despreocupadamente no decorrer das suas tarefas domésticas. Enquanto isso, o homem observava o céu, de olhos postos na "terra" cimentada, um céu que, de alguma forma, numa outra proporção, também se poderia ver reflectido no chão da casa de Artigas.

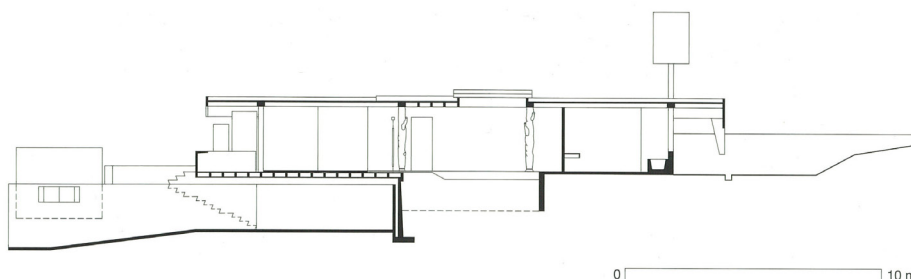


Figura 337. Corte II' da casa Elza Berquó, Vilanova Artigas.

No lado oposto, colocada no ponto da entrada, surge uma coluna de tijolo de base quadrangular que, sem pintura posterior, revela a sua verdadeira materialidade.

A habitação possui duas portas para o exterior, sendo a segunda de serviço directamente ligada à cozinha que, pela sua introdução, origina um vazio no edifício, criando uma zona de transição interior/exterior, que gera na sala de jantar, uma fina abertura vertical de vidro, em jeito de vitral, de tons folclóricos.

Na cobertura, à semelhança da casa Valéria Cirell ainda que com maior destaque, encontrar-se-ia evidenciado o depósito de água. Este elemento, inserido numa cobertura

413 Em 1974 foi feito um projecto de ampliação da casa que visou a colocação de uma piscina e respectivos balneários. ARTIGAS, Vilanova; *Vilanova Artigas*.

414 Idem, página 139.

totalmente plana, era parte integrante da consideração estética do conjunto, ainda que tratando-se de uma estrutura de apoio ao bom funcionamento do edifício.

"Tal como uma alegoria tropicalista, o projeto moderno parece ter virado, por um instante, simples fantasia."
Pedro Fiori Arantes⁴¹⁵

A casa Elza Berquó, apenas construída em 1967, marca possivelmente uma transição projectual no percurso de Artigas, destacado pelo seu discípulo Sérgio Ferro como sendo uma trajetória com duas vertentes. Uma primeira caracterizada pela organização espacial, o uso insistente do betão e o requinte, num universo arquitectónico do qual faziam também parte Paulo Mendes da Rocha e Joaquim Guedes (entre outros), explorada sobretudo na década de 50, época da "euforia desenvolvimentista". Posteriormente, o segundo momento seria marcado pela "crítica política e ética" sobre a arquitectura da fase anterior de Vilanova Artigas. Segundo Ferro, esta nova geração (da qual fazia parte) identificara-se e seguira o arquitecto na sua segunda vertente, sobretudo na adopção dos elementos formais havendo, contudo, uma notória diferença entre ambos:⁴¹⁶

"A nossa divergência com o Artigas é que ele nunca queria cair no miserabilismo. A nossa tendência era mais radical e orientada para a casa popular (...) Estávamos pensando noutro cliente, aquele que não existia - no povão."
Sérgio Ferro⁴¹⁷

Ao referir-se à "nossa tendência", Sérgio Ferro destacava o trabalho dos três arquitectos que formariam a, mais tarde denominada, *Arquitetura Nova*. Esta atribuição viria a ser assumida pelo próprio, em 1988, por se assemelhar às vanguardas que despontavam na época, sobretudo ao Cinema Novo, resumido por este como sendo uma produção de "meios simples e ideias na cabeça". Para o trio, Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, esta máxima adequava-se perfeitamente à arquitectura "popular" que preparavam principalmente entre 1961 e 1964. O golpe militar, no entanto, tornaria diminuta esta actividade que acabou por não surtir o sucesso desejado pelos, na altura, recém arquitectos.⁴¹⁸

Este projecto compunha uma série de premissas, que seguiam a tendência a que Sérgio se referia, sendo a chave para essa concretização a "poética da economia" instituída pelo grupo. Enquanto arquitectura destinada ao "povo", esta basear-se-ia numa política estética que recorria das técnicas comuns e mão-de-obra disponível, ainda que desqualificada. Igualmente as obras seriam de fácil concretização e de materialidade acessível. Aqui, o canteiro e o arquitecto trabalhavam no projecto conjunto, à semelhança do que sucederia, sobretudo, na obra do

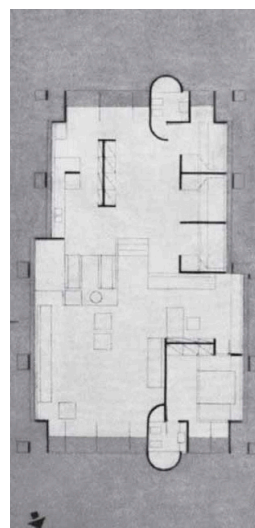
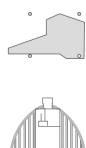


Figura 338. Casa Issler, Sérgio Ferro, 1961-1965.

Figura 339. Planta da Casa Issler, Sérgio Ferro, 1961-1965.

415 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 40.

416 Idem, página 50.

417 Ibidem.

418 Ibidem.

SESC Pompéia de Lina Bo Bardi. Criador e operário produziam juntos um mesmo ideal, não hierarquizando tarefas mas, pelo contrário, valorizando todas as actividades essenciais durante a concretização do projecto de arquitectura.⁴¹⁹

Esta proposta pretendia transparecer uma grande lucidez quanto ao subdesenvolvimento que o país ainda vivia e uma necessidade de o ultrapassar conscienciosamente. Aparentemente as suas raízes ideológicas seriam similares às dos jovens tropicalistas, ainda em maturação neste período, e o seu começo andaria a par com as primeiras propostas “novistas”⁴²⁰ no cinema. Os problemas do país estariam a nu e prontos a serem combatidos.

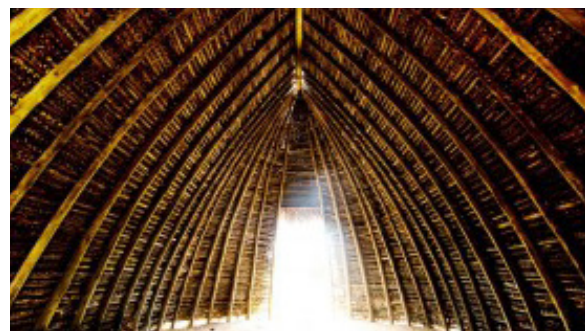
Um dos exemplos de maior sucesso de economia, revelar-se-ia na Casa Bernardo Issler (em Cotia, perto de São Paulo), segunda experiência de Sérgio Ferro. Esta casa, com o recurso às olarias locais, seria constituída por materiais usuais assim como se serviria de técnicas que, igualmente, não constituíam qualquer novidade no universo da construção, com a aplicação do tijolo, das vigotas de betão e da madeira. Quanto à sua cobertura seria usada a opção da abóbada, que parecia funcionar como um elemento independente que repousava sobre o terreno. Como de um simples reduto fraterno se tratasse, esta cobertura, abrigaria um espaço amplo distribuído num só piso.⁴²¹

Este modelo de cobertura é, no entanto, um dos trunfos construtivos do grupo paulista, não directamente pela sua forma, uma vez que já na igreja de Pampulha Niemeyer tinha sido desenvolvido, mas pela sua concretização.⁴²² O grupo descobriu que esta cobertura, associada às ocas indígenas, seria a opção ideal para um modelo económico, simultaneamente exercendo o papel de “estrutura, cobertura e vedação”⁴²³. A cobertura do novo “abrigo”, era realizada com uma estrutura de madeira que apenas suportava os esforços de compressão que esta exercia (uma vez anulada a existência de esforços em tracção, não necessitava das caras estruturas de aço capazes de trabalhar nesse sentido), e com o apoio de um molde para formar a sua curvatura. Quando exposta às intempéries climáticas, dada a sua forma, não demonstrava tantas alterações materiais, como no caso das lajes planas, o que dificultaria o processo de fissuração conseguindo, deste modo, maior durabilidade.⁴²⁴



Figura 340. Abóbada da Casa Pery Campos, Rodrigo Lefèvre, 1972.

Figura 341. Oca indígena brasileira.



419 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 83-4.

420 Idem, página 50.

421 Idem.

422 Idem, página 79.

423 Idem, página 76.

424 Idem, página 77.

Com o modelo de cobertura instituído surgiram distintas possibilidades de organização interior, já que esta manteria uma relação de independência, referida anteriormente. Deste modo, o trabalho dos arquitectos insurgiu sobretudo sobre a conjugação desta forma curva com volumes que, por vezes em espelho, se projectavam para o exterior; assim como sobre a sua exploração altimétrica.

As obras do grupo, no entanto, foram desconsideradas da sua verdadeira intenção - serem projectos de habitação popular - já que apesar dos seus esforços e dessa real conexão com a classe operária, os seus proprietários não deixariam de pertencer a uma classe burguesa ou de intelectuais.⁴²⁵ Apesar das mudanças conceptuais a radicalidade que proclamavam não parecia ter afastado totalmente os trabalhos do grupo das casas paulistas. Aspectos como a existência de dependências, localizadas perto da cozinha, que pareciam destinar-se aos empregados da casa; ou simplesmente as dimensões, forma e organização dos espaços da própria habitação poderiam ser motivos que não suportavam a ideia de casa destinada ao povo e a aproximavam, consequentemente, dos modelos elitistas. Parafraseando Pedro Fiori Arantes, teriam encontrado antes *"uma forma híbrida entre casa burguesa e popular, presa à primeira mas querendo ser a outra"*.⁴²⁶

A casa Juarez Brandão Lopes, em pleno climax tropicalista (1968), seria a última realização conjunta do grupo, liberta dessa condição absoluta de ser validada enquanto arquitectura popular. Esta casa proporia, de certa forma, um modelo menos experimental relativamente aos anteriores, um amadurecimento do uso da abóbada que aqui se encontraria duplicada e, segundo Pedro Arantes, encontrara o seu *"verdadeiro lugar"*. Para alguns autores, este seria o momento em que a Arquitectura Nova atingira a sua máxima estética enquanto habitação burguesa.⁴²⁷

Em 1970, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre são primeiramente presos pelo regime. Enquanto recluso, Lefèvre desenha a casa Dino Zamataro, projecto que, de certa forma, revelaria a continuidade dos estudos do arquitecto no sentido das casas abobadadas populares exploradas nos trabalhos da Arquitectura Nova.



Figura 342. Casa Juarez Brandão Lopes, 1968.

Figura 343. Corte longitudinal, Casa Juarez Brandão Lopes.

Figura 344. Interior da Casa Juarez Brandão Lopes.



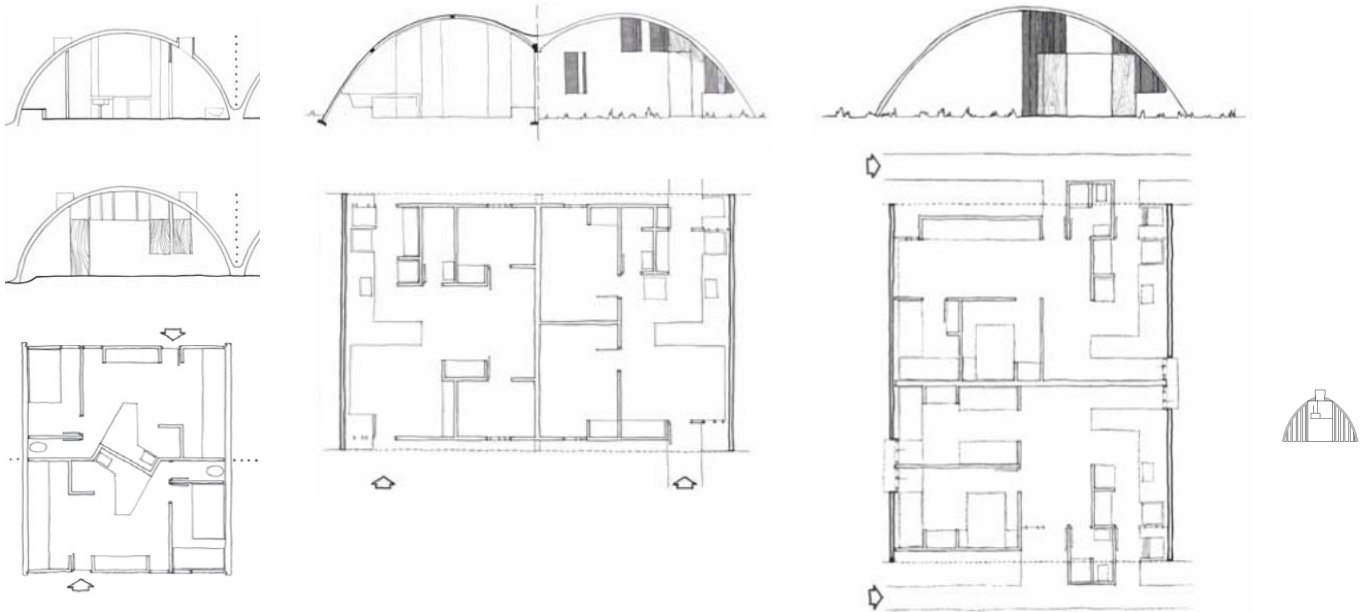
Figura 345. Casa Dino Zamataro, Rodrigo Lefèvre, 1970 -1971.

425 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 84.

426 Idem, página 52.

427 Idem, página 94-5.

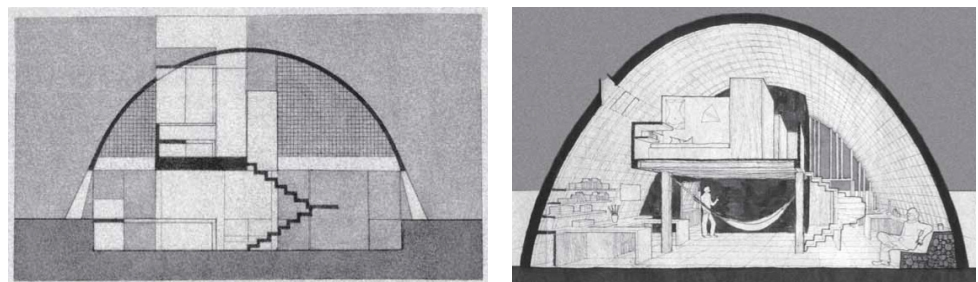
Já em 1968, Rodrigo Lefèvre continuaria interessado em desenvolver estudos no sentido da proposta popular. Onde, em alguns casos, uma mesma abóbada já seria interiormente subdividida em dois apartamentos diferentes, numa proposta de habitação plurifamiliar.



Figuras 346 e 347. Estudos para casa populares, Rodrigo Lefèvre, 1968; Figura 348. Estudos para casa populares, Piracitaba, Rodrigo Lefèvre.

A Casa Dino Zamataro, no entanto, não faria parte desses projectos, mas de uma ocorrência baseada na experiência do grupo, conservando muitas características que o mesmo instituiria, sobretudo com o projecto da Casa Ernest e Amélia Império Hamburger, em 1965, do mesmo arquitecto e de Flávio Império. Esta última, no entanto, não chegou a ser construída, apesar de, segundo Sérgio Ferro, concentrar tudo o que desejavam para esta arquitectura.⁴²⁸

Figura 349. Corte da Casa Ernest e Amélia Império Hamburger, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, 1965; Figura 350. Corte em perspectiva da Casa Dino Zamataro, Rodrigo Lefèvre, 1971.



Deste modo, a habitação de Lefèvre, resume-se formalmente num harmonioso encontro entre o desenho curvilíneo da cobertura abobadada e o corpo rectilíneo da galeria, que o perfura, constituindo o segundo piso da habitação. Este conjunto abrigado pela amistosa cobertura é, assim, composto por toda a área destinada aos dormitórios e escritório, suportada por dois blocos que contêm todos os espaços sanitários de apoio à habitação. Em consequência, o piso térreo, praticamente de planta livre destina-se à área social da casa, marcado apenas pelo elemento vertical da escada. Ainda que separados altimetricamente ambos os espaços conseguem uma relação atmosférica muito clara pelo uso do mezanino,

428 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 78.

possivelmente optado enquanto estratégia para evitar um confronto no encontro da cobertura curva com as paredes que se erguem para esta. No entanto, as paredes que envolvem os espaços da cozinha e serviços, assim como, no piso superior, a suite, encontram-se encerrados, talvez por se tratarem de espaços de uso mais privado. A sala de estar é conceptualmente delimitada pelo pé direito duplo conseguido no desalinhamento dos eixos centrais dos dois pisos, proporcionando uma continuidade visual da curvatura da abóbada.

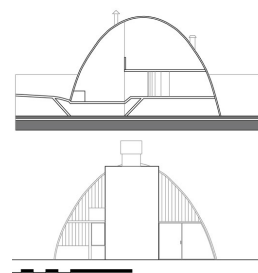
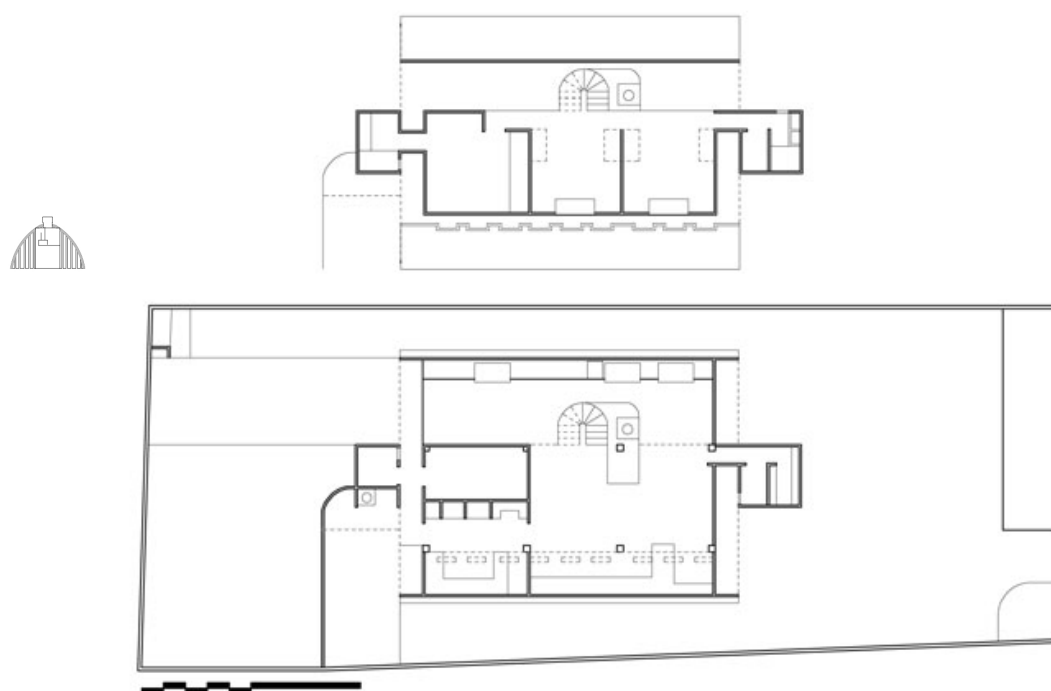


Figura 351 Corte transversal da Casa Dino Zamataro, Rodrigo Lefèvre, 1971.

Figura 352 Alçado principal da Casa Dino Zamataro, Rodrigo Lefèvre, 1971.

Figuras 353 e 354. Plantas da Casa Dino Zamataro, respectivamente, piso superior e piso térreo, Rodrigo Lefèvre, 1971.

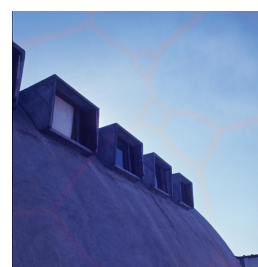
Na consequência desta, surgem perfurações que interrompem a sua continuidade, permitindo a iluminação directa do piso superior, aberturas estas que constituem uma excepção uma vez que os vãos apenas seriam dispostos nas fachadas laterais da habitação. O ideal mantido para a abertura de vãos continuaria a ser a sua colocação nos alçados de topo, um propósito estético que, possivelmente, pretendia também estabelecer uma relação de continuidade com o exterior, assim como assegurar visualmente a independência do plano curvo com o miolo que este abrigava.

Uma vez estrategicamente implantada, a casa poderia usufruir de uma iluminação privilegiada assim como de uma conveniente ventilação, possibilitando a directa circulação do ar. O "caixilho-mural" listava verticalmente os topos, com faixas ora de madeira ora de vidro, permitindo estas duas funções.

A escada e a lareira parecem ser o elemento charneira para o momento de transição de cotas do interior e, consecutivamente, um ponto de transição entre a sala de estar e a de jantar, que marca a presença do modernismo no universo discursivo do arquitecto. Este conjunto de desenho único, compreendia um espaço de estar em volta da lareira, exercendo esta uma simultânea incumbência de conforto térmico e espaço social. A presença da cama de rede remete a um ideário tropical, que estaria presente em diversas obras deste período, uma

Figura 355. Casa Dino Zamataro, fotografia do exterior, Rodrigo Lefèvre, 1971.

Figura 356. Vãos rasgados na abóbada.





Figuras 357 e 358. Lareira e escada como elemento central no espaço;
Figura 359. A cama de rede, ícone tropical.

possível resgate da tradicionalidade do Ceará, numa *"espécie de abrigo macunaímico dentro da grande cidade"*⁴²⁹.

O arquitecto propõe também a colocação de mobiliário fixo, nomeadamente na sala de estar, posicionado bancos corridos ao longo de toda a parede lateral, assim como nos dormitórios (exceptuando a suite), que sendo de tamanho reduzido é-lhes imposta uma prática solução de distribuição mobiliária.



Neste seguimento, o próprio pavimento parece ser um convite à entrada na habitação, sugerido pela sua continuidade para o interior. Uma vez mais, a introdução desta abóbada não assume uma ruptura mas apenas exerce a sua verdadeira função, pura e simples. O caminho para esse abrigo artesanal que é a definição de "casa", na sua essência, pressupunha indubitavelmente a ideia de conforto familiar, de intimidade, a verdade de uma arquitectura que dispensava detalhismos e pretendia pôr em evidência a sua mais primitiva razão existencial.

Materialmente, a casa de Lefèvre, pretende estar atenta, assim como grande parte destas novas habitações, à construção tradicional, recorrendo a materiais usualmente aplicados, baratos e facilmente adquiridos como a madeira, sobretudo na estrutura das abóbadas e em caixilhos e portas exteriores; e o tijolo, aquando a construção das abóbadas, paredes interiores e nas saliências para o exterior. Por vezes, ao tijolo era conferida uma tonalidade que demarcava volumes distintos, conjugando cromaticamente o conjunto.

Figura 360. Abóbada em construção.
Figura 361. Abóbada no interior vista a partir do piso superior.



A abóbada, de estrutura simples assegurada por vigotas horizontais, seguiu o modelo até então explorado ainda que aperfeiçoado por Rodrigo. As casas que este projectara a partir de 1970 seriam construtivamente constituídas por uma estrutura de vigotas curvas pré-moldadas,

429 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, página 78.

colocadas verticalmente, que se mostraria igualmente simples e rápidas de erguer, necessitando de poucos operários para a sua realização.⁴³⁰

Como elementos exteriores destacam-se, então, os dois elementos dispostos verticalmente que compõem os espaços de serviço, na sua relação com abóbada que é interceptada pelas nove aberturas (apenas num dos lados) tri-agrupadas. O edifício torna-se realmente vivo com a colocação dos canais eléctricos e canalizações que, na sua franqueza existencial, passam a fazer, visivelmente, parte do conjunto. Agora, num sentido prático, estas infra-estruturas que, até então se mantinham ocultas, começam a compor o ideário estético e a impor a sua indubitável importância. Aquando esta valorização, linhas traçam o tecto abobado fazendo pender os pontos luminosos (e respectivos interruptores) construindo um céu de incandescências esvoaçantes. Aqui também poderia ser sugerido uma associação praticamente directa ao pensamento tropicalista regido pelo estímulo da demonstração da realidade, no resgate daquilo que seria desconsiderado, na consideração do inestético enquanto estético. A estratégia de exposição da tubagem revelaria também uma grande eficiência e facilidade prática, assim como uma fácil manutenção aquando a ocorrência de uma anomalia, sem que fosse necessário danificar a parede para conseguir solucionar o problema.

Assim, em contraste com a "imperfeição" do branco texturado da cobertura e dos caixilhos de madeira, as saliências em tons azul dos serviços passam a ser traçadas pelas condutas, desenhando geometrias necessárias ao perfeito funcionamento, numa declarada afirmação de obra de carácter doméstico.



Figura 362. Cabos eléctricos presos arcaicamente à abóbada, vista a partir do piso superior.
Figura 363. Elemento central do interior da habitação.

430 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. página 77.

Suportada pela sua política de economia, que pressupunha colectividade e um trabalho praticamente de autogestão, a produção arquitectónica criaria um sistema de produção autoral, auto-sustentável que fazia face às dificuldades financeiras propondo soluções inovadoras baseadas na redução ao máximo dos custos. Revendo-se na agora já publicada *"Estética da Fome"* de Glauber Rocha, esta experimentação associada ao projecto da Arquitectura Nova, embora sem o sucesso sonhado, constituiu um momento impulsionador na construção de um pensamento socialmente mais inclusivo, o início de uma preocupação para com uma classe desconsiderada que, mais tarde, surtiria os seus frutos numa nova geração de arquitectos. O momento histórico em que surgira, dado o abalo político e consecutiva censura, seria inadequado e também uma das razões que impossibilitara a creditação de tal experiência.⁴³¹

Figura 364. Fotografia do exterior da Casa Dino Zamataro, Rodrigo Lefèvre, 1971.



431 ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. página 77.



2.3. Arquitectura no Campo da Contra-Cultura

"If we accept the proposition that the counter culture is, essentially, an exploration of the politics of consciousness, then psychedelic experience falls into place as one, but only one, possible method of mounting that exploration. It becomes a limited chemical means to a greater psychic end, namely, the reformulation of the personality, upon which social ideology and culture generally are ultimately based."

Theodore Roszak⁴³²

Num contexto político às avessas, a nova geração, conscienciosa dos problemas que a rodeavam, curiosa, interventiva e ousada, encontrara no psicadelismo e na experimentação exacerbada o caminho para a comunicação criativa. A alteração de comportamento estaria inevitavelmente na base do movimento jovem, que, em muitos casos, iria contra os costumes e ideologias dos seus próprios pais, um confronto directo geracional que, como se sabe, em muito se devia ao súbito acesso generalizado ao ensino universitário. O início dos anos 70 seria então marcado por estes incentivos jovens dominados por uma cultura marginal, também denominada de underground ou contra cultura, que agia numa acção de ruptura, criativa e reivindicativa influenciada pelos acontecimentos contemporâneos. Os pressupostos estéticos continuariam a ser frequentemente questionados, nas diversas áreas criativas. O rock inglês e norte-americano, entrara de rompante e a proposta seria cada vez mais arrojada e alternativa, tendo como expoente máximo o festival Woodstock de 1969. A pop-art que questionava o elitismo artístico, que até então limitara as obras ao espaço do museu, transpunha para a vida quotidiana, cor e novas técnicas, numa superação da injustiça social. A street art e a performance surgiam destas ocorrências culturais. O cinema ambicionava uma fiel aproximação à realidade, encontrando entre a captação de momentos quotidianos, novas formas de expressão; por sua vez, o teatro, pretendia romper tanto física como ideologicamente com os modelos clássicos, criando propostas contemporâneas.



Figura 366. Cartaz Woodstock.

Figura 367. Fotografia captada durante o Woodstock, 1969.

No Brasil, a revolução activa do Tropicalismo cessara definitivamente aquando a ida de Caetano e Gilberto Gil para Londres, em exílio, em 1972. O contexto político, social e os acontecimentos internacionais transformariam os conceitos levantados pelas propostas novistas das artes nos trópicos. O teatro Oficina, que atravessava francas dificuldades económicas, dedicava-se ao chamado teatro de "desbunde" sobretudo através das obras *Na selva das cidades* e *Gracias Señor* de profundas transformações conceptuais (ver capítulo 1.2). Na música, diversos compositores, rotulados posteriormente pela *media* de "malditos", entre eles Jards Macalé, Itamar Assumpção, Tom Zé, Jorge Mautner e o maestro Jorge Antunes, criaram produções independentes e económicas, cujo principal objectivo se baseava na experiência musical e não em atingir um sucesso entre o público.⁴³³ No mundo cinematográfico, novas premissas

Figura 365. (lado) Casa Bola Eduardo Longo, São Paulo, 1979.

432 ROSZAK, Theodore; *The Making of a Counter Culture*, página 156.

433 Informação retirada do programa Agenda, *Malditos do MPB*, 24 de Junho de 2013, assistido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YHsc6sqynYU>> [20 de Agosto de 2015].

seriam levantadas, com a inclusão dos meios de comunicação e o interesse crescente pela marginalidade, violência e humanidade, com a origem do cinema marginal (ver capítulo 1.4). Por fim, nas artes plásticas a clandestinidade e o questionamento estético muito propulsado pela brutalidade das intervenções elevaria este universo a uma dimensão de transgressão e imprevisibilidade desmedida.

Na arquitectura, presenciavam-se, neste sentido, duas ocorrências importantes: o universo daqueles que viveriam o período de revolução activamente a exercer a profissão de arquitectos; e aqueles que, para além da instabilidade social e política viam reflectida na sua formação as intempéries que abalavam o país, sujeitos ao fecho insistente das instituições de ensino e ao afastamento recorrente dos seus professores, que seriam destituídos dos seus cargos (na maioria dos casos forçosamente). Num período de aprendizagem arquitectónica estes novos jovens que viriam a criar a arquitectura pós-golpe e pós-tropicalismo, pretendiam criar uma alternativa ao modernismo corbusiano. A contra cultura (expressada no Brasil sobretudo nas intervenções motivadas pelos jovens baianos) encontrava agora, num momento de ressaca tropicalista, a sua expressão arquitectónica. Os novos arquitectos recém-formados começam a questionar novos pressupostos, expor ideias exuberantes, aproximando-se de um futurismo organicista que previa uma nova série de experimentos e descobertas. Neste seguimento, as obras arquitectónicas destes mostrar-se-iam praticamente iconográficas, revelando os contemporâneos, entre os quais o crescente desenvolvimento tecnológico e a sustentabilidade. Este súbito interesse pelo meio ambiente seria impulsionado não só pela, cada vez mais alarmante, trajectória de um mundo devorado pelo consumo e ainda muito despreocupado com o impacto ambiental; mas também com a filosofia de vida criada pela comunidade hippie, revistos em pressupostos naturalistas e desligados do capitalismo. O desenvolvimento tecnológico por sua vez, demonstrava uma diversidade de novas possibilidades de desenvolvimento.

Revistos no contexto mundial ainda que detentores de uma lucidez sensível aos problemas do seu país estes jovens, marcados pela vivência tropicalista e pela ocorrência presente do AI-5, viriam a ser denominados de "geração AI-5".⁴³⁴

Deste modo, no final dos anos 70, surge, em São Paulo, uma casa de contornos particulares de um arquitecto que resolvera fechar o escritório para se dedicar a uma procura mais racional da sua obra, sobretudo habitacional, até então já extensa.⁴³⁵

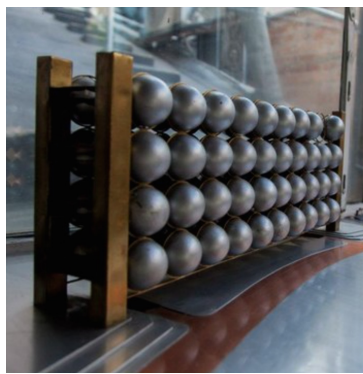


Figura 368. Casa Bola, Eduardo Longo, 1974-1979.
Figura 369. Maquete do conjunto habitacional, que tem como unidade a Casa Bola.

434 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 195.

435 Idem.

Esta casa parecia sugerir uma proposta à crise eminente que a arquitectura moderna estaria a passar. A introdução de novas formas, as coberturas inclinadas e o descomprometimento com o ângulo recto, faria desta uma representação tanto material como tecnicamente voltada para o futuro encaminhado no sentido do desenvolvimento tecnológico e da produção industrial.

Tendo iniciado os seus estudos em 1961 na Universidade de Mackenzie (São Paulo) e fazendo parte deste grupo de jovens universitários que viveram de perto a revolução ainda enquanto estudantes, Eduardo Longo, ainda que contagiado academicamente tanto pela escola carioca como pelo brutalismo paulista, ver-se-ia motivado, desde cedo, a explorar um universo afastado da ortogonalidade modernista, assente no estudo geométrico da cobertura.⁴³⁶ O arquitecto, actualizado e sensível às vanguardas mundiais da sua época, encontrou o seu ponto de inflexão, aquando uma viagem a França, em 1967, sobretudo com o contacto que estabelece com os *drop-out*⁴³⁷ e a contra cultura (também denominada de *underground*). Este momento, confere-lhe uma nova percepção da existência e sobretudo, um novo posicionamento arquitectónico. A nova fase no percurso do arquitecto, seria valorada pela inovação construtiva assim como por uma nova apropriação material e conceptual. O período das descobertas *underground*, transformou, deste modo, a sua actividade em matérias do pós-modernismo, hipersensualismo e na cultura *high tech*, que, a par com a sua descoberta dos estupecipientes o encaminham progressivamente para o modelo, que durante algum tempo seria o seu objecto de insistente estudo.⁴³⁸



"(...) a grande modificação na minha trajetória foi quando eu resolvi fechar o escritório em 72 e partir para a coisa da Bola, o que foi completamente ligado ao consumo da cannabis. (...) Contraditoriamente, ao usar a cannabis eu deveria me aproximar muito mais da irracionalidade, foi ao contrário, eu comecei a ver que o meu trabalho era ligado ao escultórico, digamos ao artístico, ao irracional. Eu passei a me criticar e comecei a procurar o equilíbrio, o menos, a essência; aí que eu cheguei na Bola que é o máximo da racionalidade."

Eduardo Longo⁴³⁹

As primeiras experiências com este modelo partiram da sua vontade de fazer arquitectura modular, assente na ideia de produção industrial, que aglomeraria um número significativo de famílias. Neste seguimento, pensou a "bola" como uma unidade habitacional que, assente sobre uma estrutura vertical, se reproduziria, numa idealização de habitação colectiva. No entanto, este projecto não seria um elemento participativo dos debates de arquitectura de interesse social já que seria, pelo arquitecto, assumidamente destinado à classe média.⁴⁴⁰ Uma vez assentes, ainda que sobrepostas, as bolas-apartamento criariam vazios entre

436 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 205.

437 *Drop-out*, que em tradução literal significaria "abandonar", foi o nome atribuído aos soldados norte-americanos que se retiraram da guerra do Vietnam.

438 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: As casas de Eduardo Longo*.

439 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 224.

440 .Ibidem.

elas que possibilitariam a ventilação de cada unidade em particular, e ainda assegurariam privacidade a cada parcela. Esta construção em altura poderia, deste modo, assegurar que o solo se mantivesse livre para actividades colectivas.⁴⁴¹ Para o arquitecto a forma esférica faria parte de uma convicção que este defendia dizendo:

"Não existe nenhum volume com menos superfície que a esfera, um cubo tem 19% a mais de superfície envolvente do que ela. No fundo a bola nasceu do sonho de se ter o limite máximo de crescimento dentro de uma cidade. Esse seria o limite de uma família na ocupação volumétrica da cidade. A gente fala em metros quadrados mas é bobagem, tem que falar em metros cúbicos. Cidade é metro cúbico."

Eduardo Longo⁴⁴²

Neste momento, Longo revia as suas formas no universo ideológico espacial, curiosamente poucos anos após a chegada do homem à Lua (a 20 de Julho de 1969).⁴⁴³ Simultaneamente mantinha-se influenciado pelas iniciativas estrangeiras nomeadamente os estudos de Richard Buckminster Fuller, que anteriormente sentira motivação pela produção modular em série, barata e de materiais industrializados (entre eles os metais leves e plásticos) auxiliado pela tecnologia, em progressivo desenvolvimento. O mundo cinematográfico, no campo da ficção científica, com a especial estreia de *2001: Odisseia no Espaço* (de Stanley Kubrick) e *Barbarella* (de Roger Vadim), ambos de 1968, também seriam possíveis inspirações para o arquitecto, assim como grupos internacionais de arquitectura como os ingleses *Archigram* e os metabolistas japoneses.⁴⁴⁴

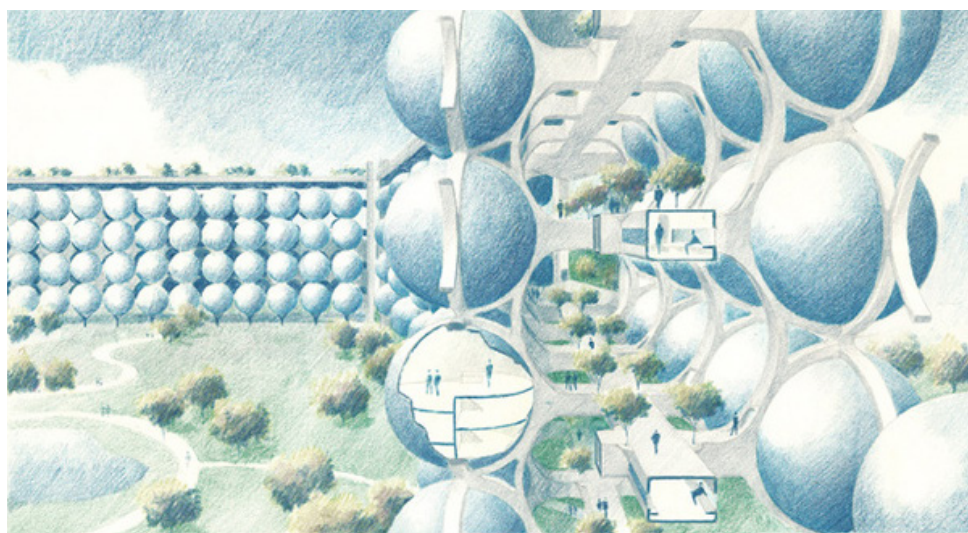
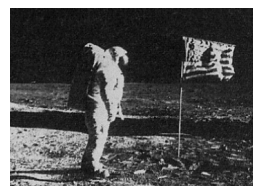
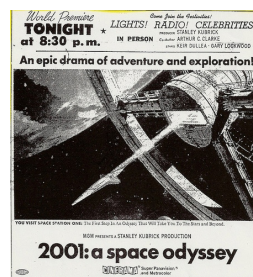


Figura 370. Cartaz publicitário do filme *2001: Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, de 1968;
Figura 371. Chegada do homem à Lua a 20 de Julho de 1969, na fotografia Neil Armstrong ao lado da bandeira dos EUA;
Figura 372. (à esquerda) Projecto da cidade bolas de Eduardo Longo, desenho de Neco Stickel.

441 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: As casas de Eduardo Longo*, página 52.

442 Consultado em: <bamboonet.com.br/posts/conversamos-com-o-arquiteto-eduardo-longo-autor-da-casa-bola-sobre-a-sua-trajetoria> [21 de agosto de 2015]

443 Idem.

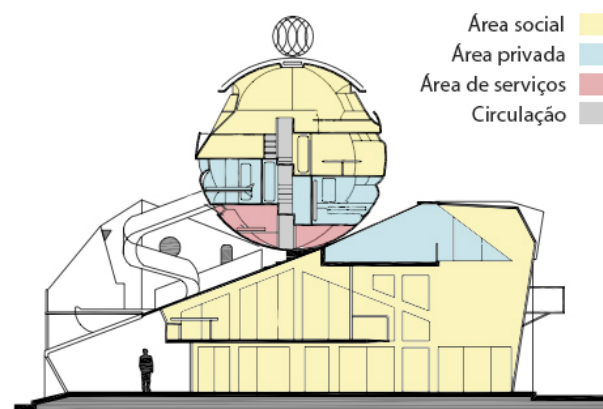
444 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: As casas de Eduardo Longo*, página 52.

Resultante desta experiência, os estudos efectivamente concretizam-se no projecto que Longo efectiva, ainda que como habitação unifamiliar. Construída sob o seu antigo escritório (igualmente projectado por si, na sua fase anterior), a sua primeira experiência esférica surge similarmente independente de qualquer outro espaço, sendo que abriga em si todos os constituintes necessários ao normal funcionamento de uma habitação. Abase sobre a qual assenta, apenas alberga alguns espaços adicionais como o escritório e uma sala de maiores dimensões, assim como a garagem. Este aspecto também poderia ser observado pela inexistência de ligação interna entre os volumes e pelo posicionamento de duas entradas principais destinadas uma a cada volume. A esfera possuía toda uma forma e programa capazes de provar a sua auto-suficiência (assumida no seu desenho pelo arquitecto) sob uma cobertura que lhe parecia conferir movimento. A partir do logradouro, a bola parecia encontrar-se suspensa a sobrevoar a paisagem urbana paulista. Um momento excepcional na cidade que marcaria, pela sua forma e materialidade tão distinta, a pioneira experimentação palpável de uma nova exploração arquitectónica.

Quanto à organização interna, seria pensada (em corte) por estratos, encontrando-se os espaços sociais nas extremidades e os espaços de uso privado no centro, com a interligação vertical no ponto que conseguia atingir a maior altimetria possível. Esta organização permitia uma clarificação das funções para os quais estavam destinados, em que os espaços de uso mais prolongado estariam localizados num ponto mais determinante. A área de serviços incluía quarto de empregados o que clarificava de imediato uma arquitectura a renúncia a um carácter social. Eduardo Longo estava interessado em gerar um modelo actual exequível para a produção em massa ao invés de uma adequação popular. Talvez pudesse ser entendida como uma procura autóctone, não no sentido global brasileiro, mas no contexto específico da metrópole paulista dominada pela industrialização.

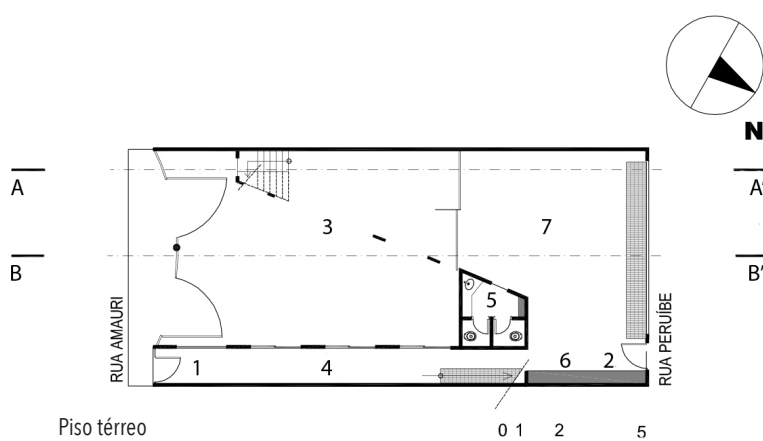
Neste sentido, construtivamente, o arquitecto recorreu da técnica usada nos cascos das embarcações, recorrendo para tal, da ajuda de um amigo experiente nesse engenho, Charles Holquist. Foi criada uma estrutura de tubos metálicos de secção circular dispostos em duas direcções, adossada a uma estrutura de betão armado. A estrutura metálica, por sua vez, seria coberta por uma tela e recoberta de argamassa. A realização da obra teve a particularidade de ter sido, em grande parte, realizada manualmente pelo próprio arquitecto.⁴⁴⁵

Figura 373. Casa Bola, vista do logradouro;
Figura 374. Esquema cromático dos usos, Casa Bola.

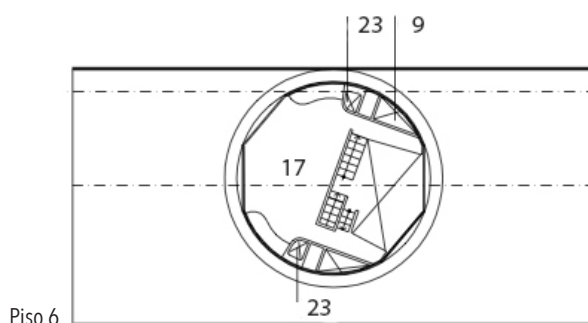
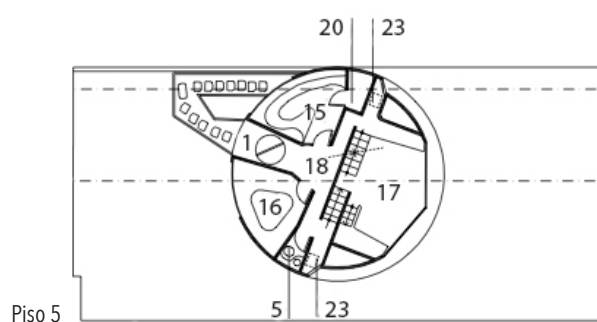
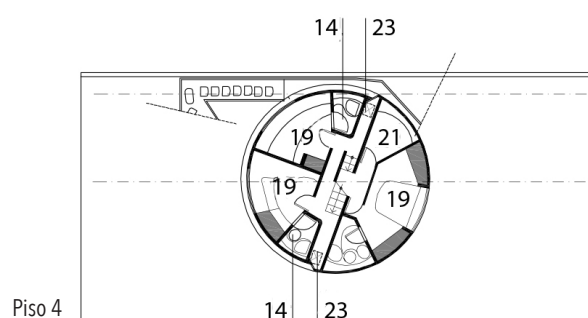
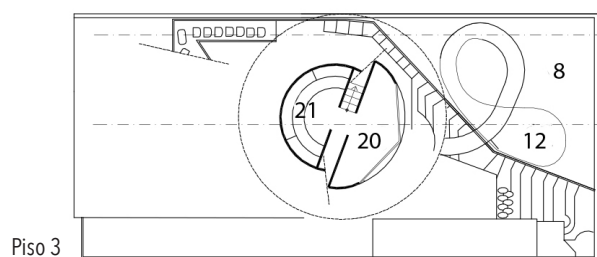
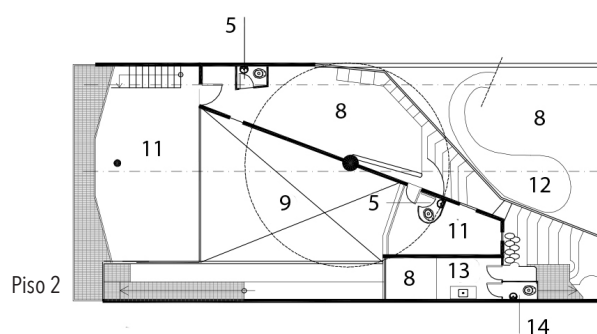
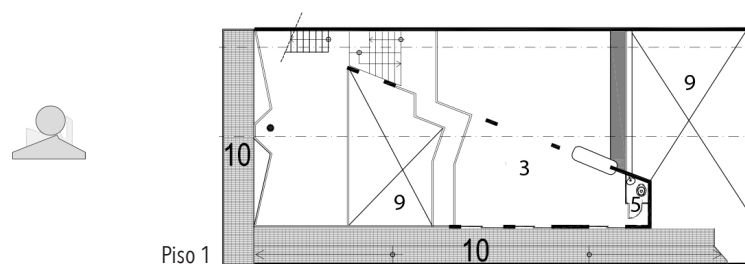


445 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 226.

Figuras 375-381. Plantas do térreo ao sexto piso, Casa Bola, São Paulo, Eduardo Longo.



- Legenda:
- 1 - Acesso Principal
 - 2 - Acesso Secundário
 - 3 - Sala
 - 4 - Circulação
 - 5 - Sanitários
 - 6 - Medidores
 - 7 - Garagem
 - 8 - Plano Inclinado
 - 9 - Vazio
 - 10 - Passadiço Metálico
 - 11 - Escritório
 - 12 - Piscina
 - 13 - Dormitório Zelador
 - 14 - Sanitário
 - 15 - Cozinha
 - 16 - Sala de Jantar
 - 17 - Sala de Estar
 - 18 - Hall
 - 19 - Dormitório
 - 20 - Dormitório Empregada
 - 21 - Área de Serviço
 - 22 - Garagem
 - 23 - Duto de Ventilação

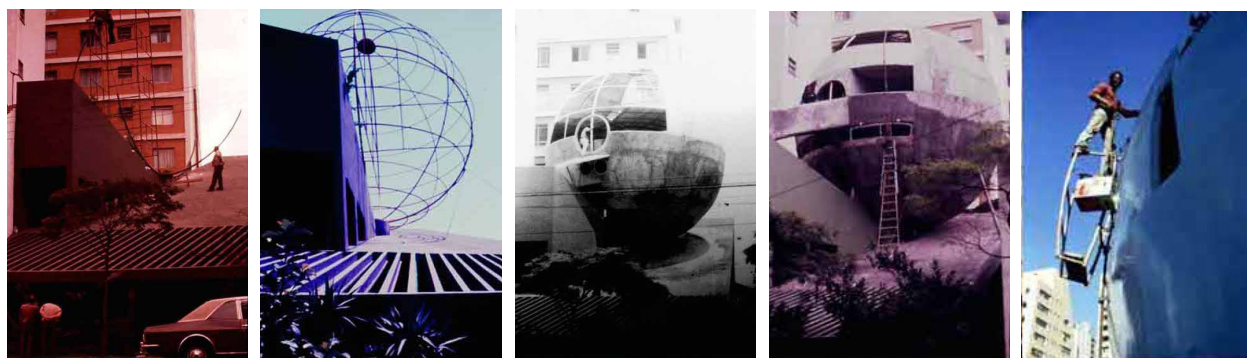


Figuras 382-384. Fotografias do interior da Casa Bola 1.



A forma esférica, à semelhança do que já foi referido, possui a vantagem de fazer com que todos os espaços pudessem privilegiar de iluminação e ventilação natural já que se encontravam em contacto com as paredes exteriores.

No seu interior a casa assumia uma pureza cromática que remeteria à pureza cromática modernista, no entanto tratar-se-ia de um contraste com o exterior, justificado pela analogia poética: *"por fora o azul mimetiza o céu, por dentro o bege imita a pele"*⁴⁴⁶. As formas, por sua vez, sugeriam um desenho futurista - uma nave espacial em ebulição. A cama de rede, disposta no centro de um dos espaços lembrava o Brasil na sua mais genuína expressão.



Figuras da construção da bola (legendas citadas a partir do site de Eduardo Longo):

Figura 385. "Em abril de 1974 a estrutura tubular começa a ser montada sobre o encontro das lajes";

Figura 386. "A bola aguardou por uns meses a solução para o seu fechamento";

Figura 387. "A argamassa armada foi lentamente fechando a esfera que se apoiava apenas no eixo central";

Figura 388. "Argamassa armada até em caixilhos e (l) móveis. Apoios laterais agora estabilizam a bola";

Figura 389. "1978 - cor azul para "desaparecer" contra o céu. Em ação, Zé da Bola"

Os elementos exteriores como o escorrega ou as estruturas de apoio construíam um ideário alienado, orgânico, natural da sua condição existencial, que conferia vida ao conjunto.

A Casa Bola seria, deste modo, uma iniciativa "desbundada", num momento em que as demais vanguardas artísticas viviam igualmente um período de transgressora actividade. Uma resposta tanto criativa como livre a uma realidade de repressão e censura.⁴⁴⁷

No entanto, a proposta da Casa Bola fora levada mais longe, numa apresentação idílica baseada na esfera voadora, desenhada em 1972 mas apenas divulgada pela Revista Arquitetura e Urbanismo (nº12) já em 1987. Na história publicada na revista, esta, entre as suas deambulações solitárias, encontra as demais a repousarem numa mega-estrutura.⁴⁴⁸ Longo imaginou esta criação singular com uma possível aplicação futura, explicando-a da seguinte forma:

"Essas barbaridades que eu falo de bola voadora e tal, é porque acredito que é possível fazer a bola com paredes de PET cheias d'água, que você pode tirar a água e ela fica leve; então você põe gás hélio e ela pode flutuar... passa o Zepelin lá em cima e leva um monte de casas para

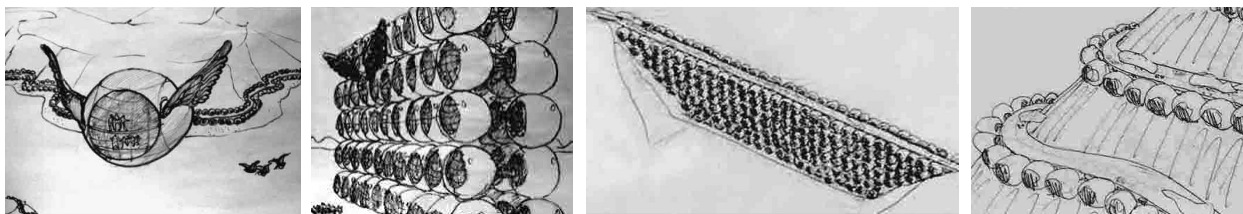
446 Citação retirada do site de Eduardo Longo: <eduardolongo.com> [22 de Agosto de 2015]

447 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 228.

448 Idem, página 221.

não sei aonde, e você vai embora com a família... Dá para acreditar nisso. Com a água, a casa fica termicamente excelente, você pode esfriar no verão e esquentar no inverno. Claro que esse material envolvente da bola futura poderia ser também um vidro super leve, que se alimenta de energia solar, que fica transparente ou opaco. O Flávio de Carvalho, que era um visionário, lá em mil novecentos e tanto dizia que as casas iam flutuar no futuro, ser transportadas pelo ar... já podemos fazer isso hoje."

Eduardo Longo⁴⁴⁹



Figuras 390-393. Desenhos de Eduardo Longo a retratar a história da bola voadora.

O modelo da Casa Bola, no entanto, acabou por não ser estudado ao ponto de poder ser produzido em série, acabando, por esse motivo, por não realizar o objectivo para o qual teria sido projectado, no entanto, constitui uma importante experiência no campo construtivo, sobretudo pelo emprego da técnica da argamassa armada.⁴⁵⁰ As novas técnicas fariam-no afastar-se da tendência inicial de aplicação do betão armado na construção das suas obras posteriores que procuravam uma arquitectura mais racional do que a conseguida nos seus primeiros trabalhos.⁴⁵¹ Sobre a fase juvenil do seu percurso, Eduardo Longo diria:

"Eu consegui fazer coisas de concreto aparente inspirado nas obras desses que eu mal conhecia que eram o Paulo Mendes da Rocha, o Vilanova Artigas. Eram pessoas de um universo que não era meu, o meu era meio granfininho, nada ligado ao pensamento da arquitetura ou de esquerda. Me inspirava no Le Corbusier com a igreja de Ronchamp e no concreto bruto, com pouco acabamento do Paulo Mendes e do Joaquim Guedes. Nessa época fiz umas 20 casas, cada uma um exercício, uma masturbação mental. Eu gostava muito, me dedicava totalmente, mas comecei a perceber que aquilo era um desperdício, um exagero."

Eduardo Longo⁴⁵²

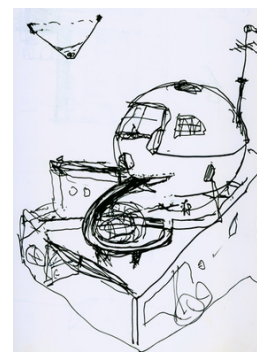


Figura 394. Esquismo da Casa Bola, de Eduardo Longo.

Asua postura na arquitectura pós-1967 mudara inevitavelmente, o seguimento da sua produção arquitectónica e os acontecimentos da contemporaneidade seria os responsáveis por esta tomada de posição. Longo faria inevitavelmente parte da geração AI-5, experimentando as suas posições ideológicas, e vivendo as suas excentricidades e euforias experimentais. Um homem do seu tempo que projectara uma arquitectura ícone resultante de uma vivência particular. A sua Casa Bola é terminada praticamente na virada de década, em 1979 (cinco anos após o seu início), ano em que é posto término ao Acto Institucional nº 5, estando teoricamente

449 Citação retirada de: <bamboonet.com.br/posts/conversamos-com-o-arquiteto-eduardo-longo-autor-da-casa-bola-sobre-a-sua-trajetoria> [21 de agosto de 2015].

450 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 227.

451 Idem, página 222.

452 Citação retirada de: <bamboonet.com.br/posts/conversamos-com-o-arquiteto-eduardo-longo-autor-da-casa-bola-sobre-a-sua-trajetoria> [21 de agosto de 2015]

findada a censura. Embora situações de política conturbada e injustiça social se mantivessem, o mais duro golpe presenciado até então cessara, e com esta mudança, recomeçariam os debates políticos e culturais, nomeadamente os destinados à discussão arquitectónica, mantida praticamente em silêncio por pelo menos dez anos (1965-1975), à semelhança de outras áreas artísticas.

Neste mesmo ano, Vitor Lotufo, um arquitecto brasileiro (formado em 1967 na FAU Mackenzie, em São Paulo), construía o seu modelo habitacional em Botucatu (estado de São Paulo), resultante de um intenso estudo prévio, repercutido nas ocorrências contemporâneas, sobretudo o eminente sucesso da “cidade” criativa do Colorado.



Figura 395. Dome da Drop City, 1965;
Figura 396. Casa de Botucatu, Vitor Lotufo, 1979.



“Turn on, tune in, drop out”

Timothy Leary⁴⁵³

A Drop City, originada em 1965 numa pequena propriedade perto de Trinidad (Colorado, E.U.A.), congregava intelectuais que teriam o intuito de criar uma comunidade criativa à margem do materialismo generalizado. O grupo⁴⁵⁴ que incluía jovens escritores, artistas e idealizadores, que mantinham em comum o gosto por uma vida quotidiana traçada pela acção criativa, produziam uma convivência com a vida rural, despojada e de contacto com a Natureza. Simultaneamente manteriam esta forte ligação à actividade intelectual e experimentação, sendo que esta última, se encontrava revista na própria arquitectura que realizaram para assegurar a sua sobrevivência. Assim, as suas casas seriam geodésicas, baseadas nos trabalhos

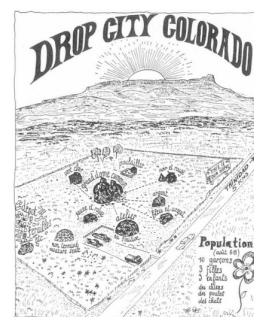
453 Timothy Leary foi um neurocientista, psicólogo, escritor e professor em Harvard que explorou os benefícios do LSD, para fins terapêuticos e espirituais, considerando-o resultado do progresso humano. Esta frase, divulgada pelo académico, em 1966, tornou-se o slogan da época da contracultura, e título do seu álbum falado, no qual este, monocórdica e pausadamente, questiona o “sentido da vida interior” levantando o tema da paz e da experiência do LSD.

454 O grupo que originou a Drop City seria constituído, inicialmente, por artistas e estudantes de arquitectura que concretizaram as primeiras experiências habitáveis das, já existentes, cúpulas geodésicas, neste seu projecto. LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*.

de Buckminster Fuller enquanto que os vitrais seriam inspirados nos estudos pioneiros em estruturas geométricas e energia solar de Steve Baer. A construção barata, assentaria sobre uma realidade de reciclagem material (sobretudo de latas, lixo industrial, peças e carroçaria de carros) e a sua mão-de-obra seriam os próprios futuros moradores. Este projecto experimental chegou a ser premiado, pelo próprio Fuller, com o seu Dymaxion Award, um ano mais tarde, com a distinção de "*poetically economic structural accomplishments*."⁴⁵⁵

"We liked to collect the detritus around us and to make things..."

Autor desconhecido (membro do grupo)⁴⁵⁶



Em 1973, a Drop City, actualmente conhecida como a primeira comunidade rural dos anos 1960, tornar-se-ia a primeira cidade geodésica fantasma, e deixara marcas profundas pelas atenções que atraía sobretudo por parte de outras comunidades alternativas, inspirando gerações posteriores.⁴⁵⁷

Este imaginário beatleriano e das "protest songs", vivia num universo que, de alguma forma, cruzaria a *poética da economia* e a *estética da fome*, que, no mesmo ano da criação da Drop City, assolava as vanguardas novistas no Brasil. Deste modo, parecia haver um encontro e identificação, generalizados, muito directos entre a população jovem mundial, que enfrentava problemas e curiosidades semelhantes, aliadas a um investimento intelectual que outrora era diminuto.

Antes da produção do seu modelo, Lotufo formou uma sólida base teórica sobre estas coberturas, assente nos estudos de Fuller, que considerava não o criador mas aquele que viera "*dar sentido à geodésica, descobrindo suas leis formadoras, construindo e divulgando suas propriedades*", motivadas pelas muitas formas geodésicas que encontrava na Natureza, "*desde as milhares de bolhas num pouco de espuma até aos próprios planetas*".⁴⁵⁸

A forma da cúpula geodésica deriva da habitação pré-histórica e indígena sendo que desde cedo se mostraria submetida a experimentações decorrentes da necessidades de fixação e abrigo do Homem. Possivelmente pela facilidade construtiva e pelas próprias analogias naturais que prestava, a forma semi-esférica tornara-se a forma primitiva por excelência.⁴⁵⁹

Figura 397. Esquema organizativo da Drop City, Colorado, E.U.A;
Figura 398. Drop City, Colorado, E.U.A.



Figura 399. Após a difusão da notícia da existência da Drop City, a comunidade tomou medidas para reduzir o número de visitantes. Fotografia de Gene Bernofsky (membro fundador da comunidade)

455 Informação retirada de: <www.dropcitydoc.com/#!about/c10fk> [22 de Agosto de 2015].

456 Idem.

457 Idem.

458 Idem.

459 Idem.

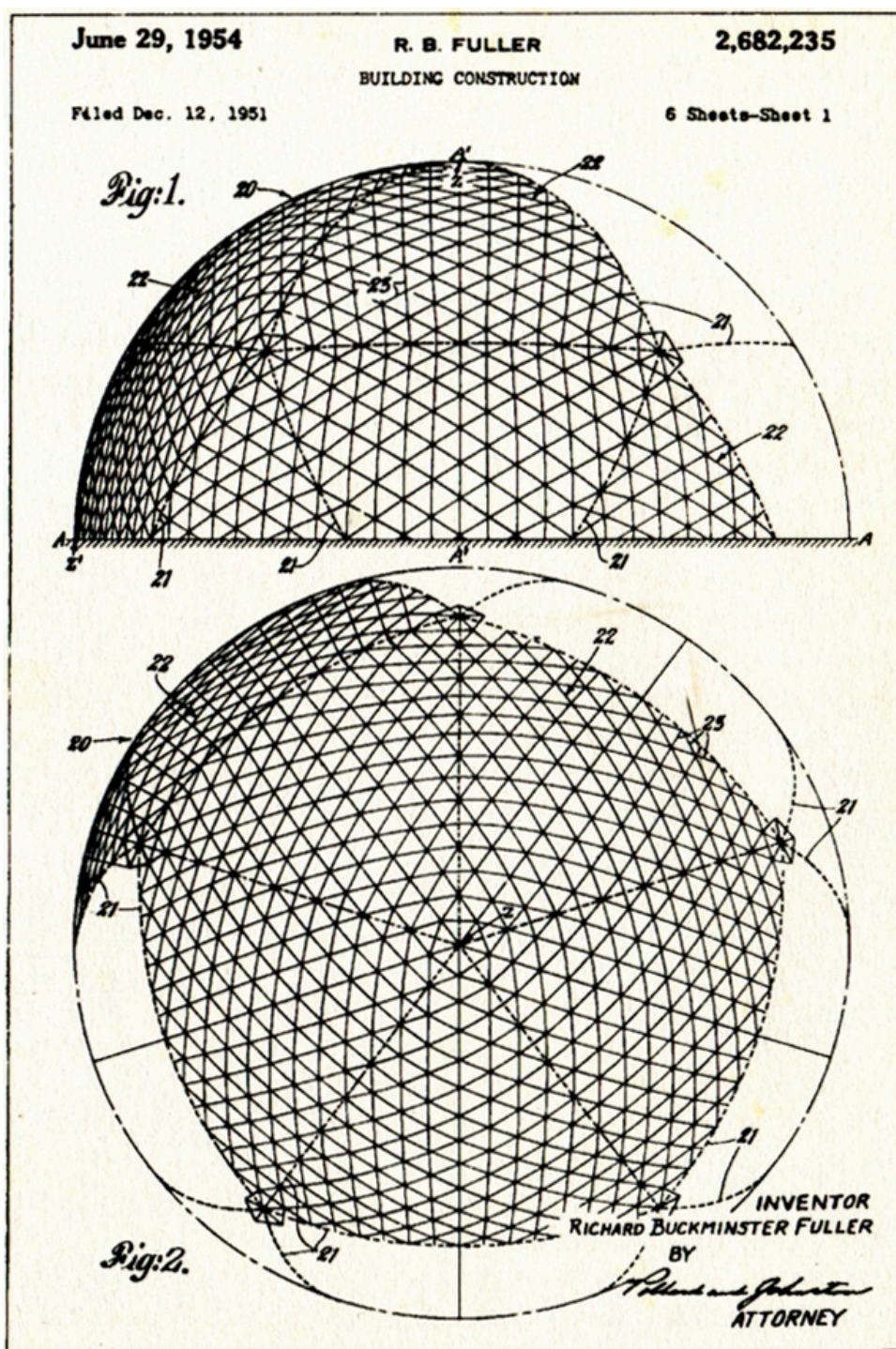


Figura 403. Página frontal da patente geodésica básica de Fuller, 1954.

aproximava graficamente dos jornais alternativos em voga na altura, como *O Pasquim*.⁴⁶² Como tal, *Geodésicas e Cia*, congrega os principais pontos para exposição, entendimento e técnicas de construção da proposta geodésica, económica e sustentável.

Um dos objectivos principais sobre os quais Lotufo dirigia a sua atenção aquando a criação deste modelo geodésico assentava sobre a economia de meios, um resgate da proposta da Arquitetura Nova (que neste caso conseguiria ainda ter custos mais reduzidos), quer pelo uso de materiais simples e baratos, quer pela mão-de-obra igualmente económica, dada a rapidez da construção (cerca de três meses) e a necessidade de apenas um carpinteiro para a sua

⁴⁶² CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 239.

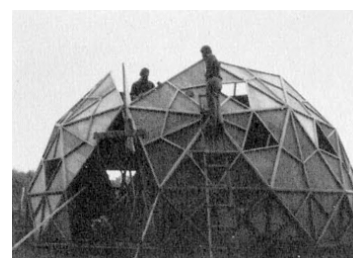
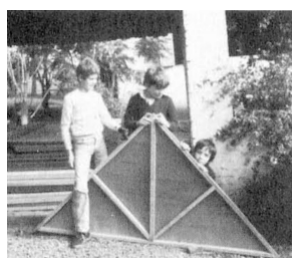
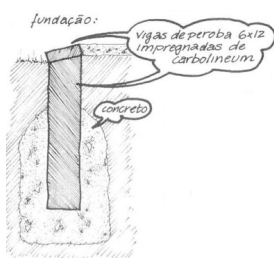
concretização. Condizente com esta filosofia, os constituintes da obra seriam cuidadosamente calculados para que não houvesse qualquer tipo de desperdício material. O segundo objectivo residia na prática de uma arquitectura sustentável, conseguida sobretudo através do uso de materiais ecológicos na sua construção.⁴⁶³



Figura 404. Estrutura de uma dome ainda em construção, Drop City, Colorado, E.U.A.

A sua aproximação à Arquitectura Nova, não se ficaria apenas pela política baseada na economia de meios, instituída. Embora tendencialmente mais afastado da arquitectura, dita brutalista, paulista, que o grupo, Vitor Lotufo baseou-se directamente em *O Canteiro e o Desenho*, de Sérgio Ferro, demonstrando uma interacção aberta com o carpinteiro executor desde o início da obra. Esta característica permitiu a discussão de ideias a fim de tomar a melhor opção construtiva, o que resultou, entre outras respostas, num procedimento de fechamento dos triângulos executado de cima para baixo e não ao contrário, sob o conselho do canteiro. Deste modo, as tomadas de decisão, uma vez abertas a concílio, mostrar-se-iam mais eficazes e seguras, já que estava aberta a oportunidade para troca de conhecimentos e opiniões. O arquitecto, no entanto, seria o dirigente da obra e em si caberia a responsabilidade do controlo de uma produção manual em série, afastada do comando da indústria. Ser-lhe-ia restituída a sua função, agora sensível a uma nova problemática: a da protecção ambiental.⁴⁶⁴

Assim, a casa de Botucatu era composta por uma estrutura de madeira, material barato e facilmente encontrado no mercado, devidamente dimensionada. A estrutura seria, por sua vez constituída por uma "casca" composta por triângulos de compensado (6mm) em quadros de caibros de pinho chanfrados, presos com parafusos a uma viga de madeira peroba (esta opção seria mais barata e mais resistente mecanicamente e a insectos) e aos seus semelhantes. As fundações, eram compostas por estacas com 16 cm de lado inseridas, no solo, numa base de betão. O isolamento térmico (poliestireno de 4cm de espessura) foi colocado dentro dos triângulos da estrutura, seguidamente cobertos com chapas de 10mm sendo que nas emendas foi aplicada massa, que neste caso não sendo devidamente selada, provocou infiltrações (uma vez que a massa usada erroneamente, era solúvel em água). O acabamento final visava uma colorida pintura com tinta à base de poliuretano.⁴⁶⁵



Casa geodésica em Botucatu em construção:
Figura 405. Colocação do pavimento;
Figura 406. Pormenor construtivo da fundação;
Figura 407. Montagem da estrutura da casa;
Figura 408. Triângulos - unidades estruturais.

As portas seriam de madeira e os caixilhos, de forma triangular, era amovíveis a partir do térreo, isto é, presos no(s) seu(s) ponto(s) mais alto(s). A iluminação era zenital e a ventilação cruzada, a partir da colocação estratégica destes vãos na superfície da dome. O arquitecto fez

463 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 236.

464 Idem, página 238.

465 LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*.

também recurso de uma estrutura metálica centralizada no espaço com o fim de expelir o ar quente do interior da habitação, solução que não obteve o resultado esperado.⁴⁶⁶ Aos caixilhos seria apontado, posteriormente, pelo próprio arquitecto, um erro de construção já que o tamanho do resguardo superior da janela, de apenas 3cm (aproximadamente), perante o volume da água que escorria pela cobertura acabou por provocar infiltrações. Os erros apontados revelaram-se a clara evidência de que se tratava de um projecto experimental, quer formal quer materialmente, que na sua construção denunciava impiedosamente a complexidade da concretização real.

Uma construção simples, detalhadamente explicada pelo arquitecto, um modelo perfeito de auto-construção. No entanto, esta actividade seria desencorajada por outros arquitectos, entre os quais Lloyd Kahn (autor de *Shelter* e *Domebook*) e Steve Baer dado o risco a que estaria sujeita aquando uma construção pouco cuidadosa. Ainda assim, Vitor Lotufo, evidenciava a experiência da auto-construção como uma "satisfação real" para o próprio criador, que apesar de poder vir a criar problemas complexos, a sua base conceptual era extremamente simples, e de fácil concretização.⁴⁶⁷

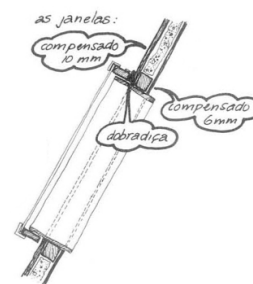


Figura 409. Pormenor construtivo do vão.

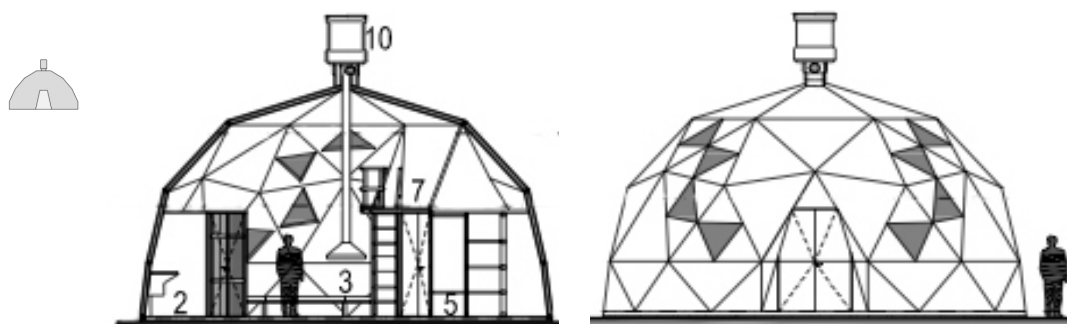


Figura 410. Corte AA, Casa Geodésica, de Vitor Lotufo; Figura 411. Alçado principal da Casa Geodésica, de Vitor Lotufo.

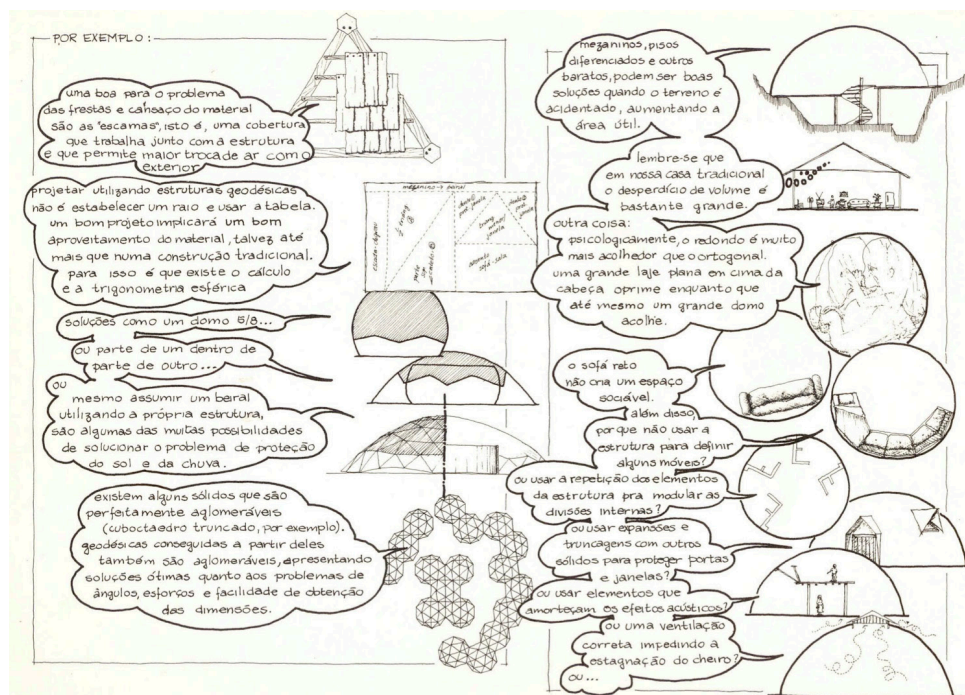
O modelo geodésico, nem sempre seria bem aceite pelo senso comum, como tal, os arquitectos indicam alguns problemas regularmente associados a este modelo, tanto pelo compromisso que, desde cedo, se começou a assumir com o ângulo recto que levava a uma série de dificuldades na colocação de objectos comuns nestes espaços habitacionais; passando pela dificuldade da extensão da geodésica (podendo originar ângulos construtivamente difíceis de controlar) quando necessária; até à problemática quotidiana em que cheiros e barulhos, dada a sua forma, se apoderariam de toda a área da dome. Para esclarecer as vantagens desta forma, os mesmos propõem resoluções para estes problemas, abrindo a discussão da organização interna da dome, não questionada pela comunidade da Drop City, já que, uma vez denominada como tal, a intimidade partilhada e vivência conjunta, não seria um problema mas um objectivo. Neste seguimento, as propostas teriam um sentido diferenciado: enquanto que a comunidade criara um abrigo e propusera uma ocupação livre em comunhão com o seu espírito particular (desajustado da maioria da sociedade), Lotufo queria levar a proposta geodésica a uma adequação globalizante real e adequa-la arquitectonicamente às vivências contemporâneas.⁴⁶⁸ Assim seria a exposição de soluções, sintetizadas gráfica e textualmente, *Geodésicas & Cia*:

466 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 236.

467 LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*.

468 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, página 239.

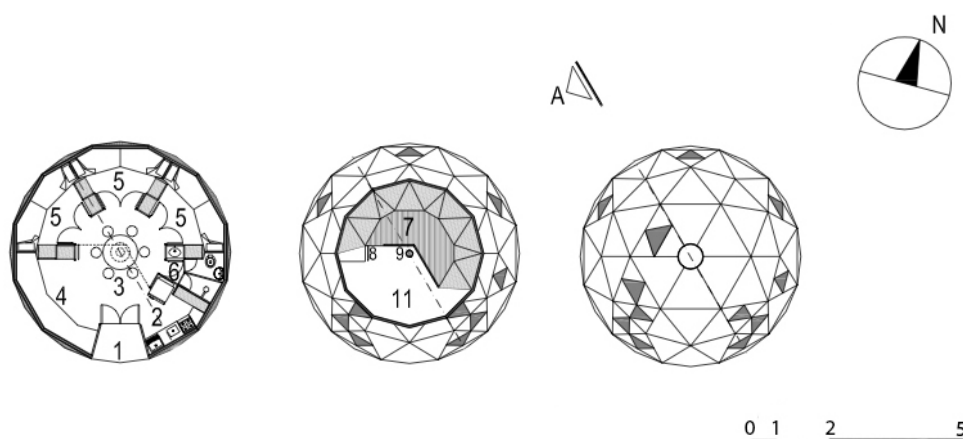
Figura 412. Imagem expositiva de possíveis soluções aos problemas comuns levantados aquando a construção geodésica. Página do livro *Geodésicas & Cia*, Vitor Lotufo e João Marcos Lopes, 1981.



A experiência em Botucatu, é, deste modo, a concretização de algumas dessas soluções, num contexto vivencial menos colectivo, tal como referido. Deste modo, para uma prática vivência, todos os espaços essenciais ao quotidiano seriam localizados no térreo, sendo apenas o mezanino, sem uso definido, a única ocupação vertical, para o qual se subia por uma escada presa na parede. Este mezanino possibilitava o rebaixamento do pé-direito nas zonas mais íntimas da casa (dormitórios e sanitário), área que, por sua vez, era limitada lateralmente por paredes-armário. O centro era marcado pelo elemento de condicionamento térmico que pendia da cobertura e pontuava igualmente o espaço da refeição. No ponto de pé direito máximo, isto é, de interrupção do piso superior, encontram-se a sala de estar, estratégia já revista na Casa Valéria P. Cirell, na Casa Dino Zamataro e na Casa Bola, anteriormente estudada. Estas características denunciavam a sua veemente formação modernista, apesar do afastamento inicial, com o gradual interesse pela forma geodésica⁴⁶⁹.

Figuras 413, 414 e 415. Planta do piso térreo, planta do primeiro piso e planta da cobertura, (respectivamente).

- Legenda:
- 1 - Entrada
 - 2 - Cozinha/Área de serviço
 - 3 - Sala de jantar
 - 4 - Sala de estar
 - 5 - Dormitórios
 - 6 - Sanitário
 - 7 - Mezanino
 - 8 - Escada de acesso
 - 9 - Ventilação
 - 10 - Caixa de água
 - 11 - Vazio



469 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; CARRANZA, Ricardo; *Alvenaria Alternativa: A obra do arquiteto Vitor Lotufo*, consultada em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.126/3659>> [10 de Agosto de 2015]



Figuras 416 e 417. Fotografias do interior da Casa Geodésica de Vitor Lotufo.



O mobiliário foi desenhado prepositadamente para esta casa, sendo que contrariava o ângulo recto, esteriotipado na sociedade, sob a conduta do olhar modernista. No seu espaço interno a casa não arriscava o desperdício conferindo aos espaços a área para uma vivência normalizada sem excessos. As superfícies internas transformavam os diversos padrões que compunham as domes, numa simplificação cromática de tons, que demarcavam os triângulos que compunham a cúpula, por vezes decompostos em outros menores, dada a colocação dos vãos (com os seus vértices no centro de cada aresta dos triângulos estruturais). Deste modo, a composição geométrica mantinha a sua harmonia e sentido, quer pela forma quer pela aplicação da cor, à semelhança do rigor imposto numa pintura de Mondrian.



A casa geodésica em Botucatu, seria então uma experiência vantajosa em dois sentidos: quer no respeito que demonstrava pela Natureza, numa adequação autóctone e ecológica; como actualidade que emanava aquando a adequação novista ao contexto brasileiro. No trabalho de Vitor Lotufo a arquitectura vernacular andaria lado a lado com o desenvolvimento tecnológico,

Figuras 418 e 419. Fotografias do interior das domes pertencentes à Drop City.

fundindo-se numa criação contemporânea da arquitectura.⁴⁷⁰

Aproveitando o grafismo dos arquitectos, que findava *Geodésicas & Cia*, para encerrar este capítulo, prossegue uma mensagem sugestiva, protagonizada pela própria Casa Bola de Eduardo Longo.

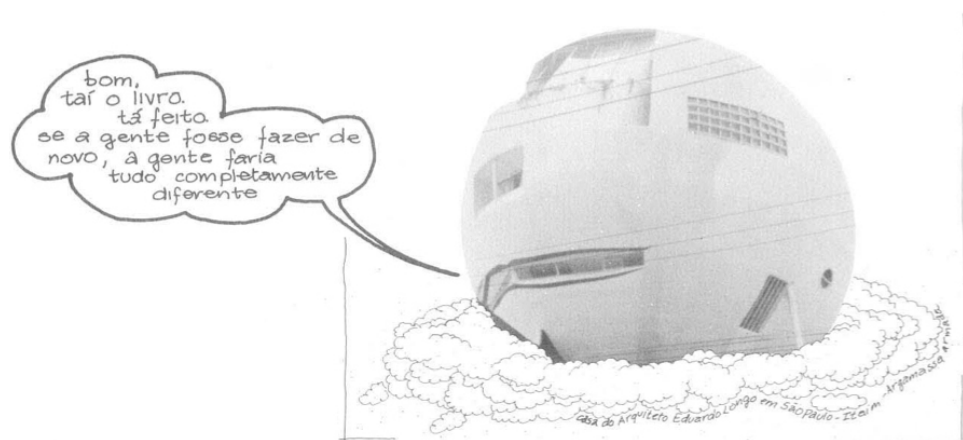


Figura 420. Montagem cartunesca da Casa Bola de Eduardo Longo, apresentada por Vitor Lotufo e João Marcos Lopes na última página do livro *Geodésicas & Cia*.



470 CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; CARRANZA, Ricardo; *Alvenaria Alternativa: A obra do arquiteto Vitor Lotufo*, consultada em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.126/3659> > [10 de Agosto]

"A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos."

Oswald de Andrade
Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 1924



2.4. Favela - A Cidade Informal

A maioria das obras arquitectónicas anteriormente analisadas, que como se pode constatar, resgataram de formas distintas questões de ordem primitiva (sobretudo em aspectos formais primordiais), pareciam querer assegurar um funcionalismo que estaria na base dessa concretização simplista. A sua forma era resultado tanto das dificuldades de ordem material e construtiva, como de uma criação fruto da necessidade destituída de qualquer preocupação estética. Como tal, a sua apropriação na arquitectura dita intelectualizada, seria uma maneira rápida e inteligente de tirar partido de um conhecimento experimentado e adaptado ao clima vigente, assim como de assegurar uma continuidade linguística perfeitamente válida que gradualmente caíra no esquecimento. Com esta didáctica antepassada criar-se-ia um produto estético, isto é, à mesma seria adicionado o terceiro elemento vitruviano - *venustas* - fechando o conjunto já baseado composto por *utilitas* e *firmitas*. Esta aglomeração distinguia, assim, a criação de uma arquitectura pensada da construção de um abrigo; ao qual, pela sua deliberação racional, ser-lhe-ia destituído o valor artístico.⁴⁷¹ Em 1964, foi apresentado o livro-catálogo de uma exposição intitulada *Architecture Without Architects*, por Bernard Rudofsky, no MoMA, o qual expunha uma série de exemplos de arquitecturas, denominadas pelo mesmo de vernaculares, valorizadas esteticamente e construtivamente, que serviriam de base a questões arquitectónicas usadas na contemporaneidade. Não pretendendo ser necessariamente uma crítica ao modernismo mas uma consciencialização existencial de valor arquitectónico, um dos fortes argumentos seria que estes construtores apesar de iletrados conseguiram ser mais realistas que os estudiosos modernistas.⁴⁷² Aqui não haveria lugar para uma aprendizagem revista em utopias literárias mas, contrariamente, em vivências e dificuldades reais; os conceitos seriam substituídos por matéria concreta de utilidade incontestável, a razão da experiência colectiva por oposição à obra autoral e artística.⁴⁷³ Quando a solução não era viável a própria habitabilidade encarregava-se de informar de modo mais ou menos drástico. Como tal, a escola seria a vida quotidiana, e não por isso menos bela arquitectonicamente. Esta exposição conferia um sentido prático às opções construtivas, parecendo querer objectivamente elucidar que as estratégias eficazes de ordem básica que se discutiam na sua contemporaneidade como soluções inovadoras, tratar-se-iam maioritariamente de novas aplicações conceptuais sobre a actividade edificante de uma qualquer comunidade neste imenso globo, tão distinto climática e materialmente.



No final dos anos 60 e inícios de 70 assiste-se a uma crescente e preponderante procura em dar resposta a questões de interesse social, manifestado por intervenções arquitectónicas que visavam, inclusivamente, atribuir um papel activo aos moradores. A arquitectura e o urbanismo não mais se cingiriam apenas à burguesia urbana, mas almejavam através da sua actividade, a integração social da população que se encontrava em situação precária. A crise do

Figura 421. (lado) A favela carioca (Complexo do Alemão).

471 JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, página 12.

472 RUDOFISKY, Bernard, *Architecture Without Architects*.

473 BANDEIRINHA, José António; *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, página 30.

Maio de 68 fora um acontecimento determinante para a mudança na concepção das vivências citadinas, sobretudo em França (mas também noutros países), revendo o espaço urbano numa atitude mais global e, simultaneamente, mais adaptada ao singular. A manifestação de luta pelo direito ao solo, que pelo seu avultado preço começava a obrigar a retirada para a periferia, levou arquitectos e estudantes a encontrarem inspiração capaz de valorizar uma problemática que conduzia a um novo caminho para a arquitectura.⁴⁷⁴

No caso particular brasileiro, as favelas, seriam o maior desafio arquitectónico, não só por representarem uma classe altamente emergente, mas também pelas suas próprias especificidades espaciais e submissões políticas. Estes espaços poderiam ser revistos nas arquitecturas de ordem comunitária compiladas por Rudofsky, embora num contexto contemporâneo, apreciáveis e didácticas enquanto construções vernáculas⁴⁷⁵ (denominação mais conservadora), com dificuldades acrescidas devido à grande proximidade que estabeleciam com o meio urbano. Pertencentes a um conjunto urbanizado (ainda que elas não o fossem) a arquitectura da favela também ela sem arquitecto, vigorava pela sua adaptabilidade e sentido de sobrevivência, distante cultural e formalmente da cidade da qual faziam parte.

"Favela" é um vocábulo retirado do Sertão, mais concretamente de uma planta, consequentemente associado a um morro estratégico aquando a guerra dos Canudos - a Favella. Quando se deu a retirada para a cidade carioca, após a guerra (1897), estes soldados ocuparam um morro ao qual atribuíram igualmente o nome de morro da Favella (actual morro da Providência). O termo foi, numa primeira instância, atribuído a todas as ocupações semelhantes na cidade e, mais tarde, difundido pelo país.⁴⁷⁶ Produto de uma herança sertaneja, assim começou a vida da Favella, que progressivamente foi crescendo de forma cada vez mais acentuada. Esta realidade, inicialmente, destinava-se a pessoas desalojadas, por motivos semelhantes aos destes soldados ou até por consequência da anterior abolição da escravatura. Com a passagem do tempo os motivos foram-se diversificando (decorrentes de diversas políticas, nomeadamente as habitacionais).

"Quando escalamos as 'favelas' dos negros, morros muito altos e escarpados, onde eles dependuram as suas casas de madeira e taipa, pintadas com cores vistosas, e que se agarram a esses morros como mariscos nos enrocamentos dos portos - os negros são asseados e de estatura magnífica, as negras vestem-se de morim branco, irrepreensivelmente lavado; não existem ruas ou caminhos, é tudo muito empinado, mas atalhos por onde escoam o esgoto e a água da chuva, ali ocorrem cenas da vida popular animadas por uma dignidade tão magistral que

474 BANDEIRINHA, José António; *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, página 37.

475 Vernáculo deriva da palavra latina "vernaculus" que significaria "indígena, doméstico". Por sua vez, "verna" significaria "escravo nascido em casa". Neste sentido, "vernáculo" poderia ser associado à favela, já que originalmente esta seria destinada precisamente à casa dos escravos. JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A arquitectura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, página 17.

476 JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A arquitectura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, página 18.

uma requintada escola de pintura encontraria, no Rio, motivos muito elevados de inspiração; o negro tem a sua casa quase sempre a pique, sustentada por pilotis na parte da frente, com a porta atrás, do lado do morro; do alto das 'favelas' sempre se contempla o mar, as enseadas, os portos, as ilhas, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê tudo isso; o vento reina, útil sobre os trópicos; existe orgulho, no olhar do negro que contempla tudo isso; o olho do homem que avista horizontes vastos é mais altaneiro; tais horizontes conferem dignidade; eis aqui uma reflexão de urbanista."

Le Corbusier⁴⁷⁷



Figura 422. Morro da Mangueira (presumivelmente nos anos 60);
Figuras 423 e 424. Parangolés de Hélio Oiticica na Mangueira.

A estética associada à favela, foi um facto polémico e de discórdia, sobretudo, entre políticos e artistas. Os depoimentos de Le Corbusier e Oswald de Andrade na abertura do seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil (ver página 180), marcariam um posicionamento belo relativamente à existência das mesmas, revisto nos contrastes cromáticos e materiais tão mais poéticos quando inseridos na encosta verde e de olhar perdido no oceano. Le Corbusier vai mais longe, glorificando a posição do morador da favela com a restituição ao mesmo de uma dignidade e valorização vivencial não admitida. O cunho político, que garantia o lado anti-estético das comunidades, não reconhecia que as práticas populares genuínas mais significativas e de projecção mundial se desenvolvessem primeiramente nos pontos mais altos da cidade. O Samba e o Carnaval (entre outras práticas religiosas e populares), conferiam à favela uma estética firmada por acções, por sua vez decorrentes do quotidiano. Assim, a estética conferida à favela é substancialmente distinta da estética da cidade urbanizada, entrando numa dimensão espiritual.⁴⁷⁸ Poderá considerar-se redutora uma crítica do valor estético deste espaço, se apenas nos centrarmos nos seus aspectos formais de construção precária geradores de problemáticas infundáveis, isto é, seria considerado errado interpretar o espaço da favela como um objecto desprovido de vivências e costumes.

A favela na sua significação popular e de libertação, fortemente presente nas encostas cariocas, seria (apenas neste sentido) possivelmente, a espontaneidade que Lina Bo Bardi procurara com o SESC para a planície paulista. Por sua vez, Hélio Oiticica assumia este fascínio pelo morro em toda a sua plenitude, isto é, tanto por uma vertente popular como no sentido mais obscuro de ligação marginal.⁴⁷⁹ Com a sua mudança para a Mangueira, as suas obras sofrem a acção participativa da experiência que cada vez mais o aproxima da própria arquitectura. Hélio Oiticica, sobretudo com a criação dos *Parangolés* soube tirar partido das próprias construções dos "barracos" com os seus materiais distintos, através de um entendimento construtivo muito claro, embora não de aplicação directa. Igualmente a uma casa da favela o exterior fragmentário composto por uma apropriação pessoal do morador, que faz desta arquitectura um produto do

477 LE CORBUSIER, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do Urbanismo*, 1930. Citação retirada da exposição *Josephine Baker e Le Corbusier no Rio: Encontro Transatlântico*, MAR, Rio de Janeiro, 2014.

478 JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, página 13.

479 Ver subcapítulo das Artes Plásticas.

acaso⁴⁸⁰, resguarda um interior unificado apenas separados por cortinas de tecido ou plásticas que finalmente irão compor o *Parangolé* de Oiticica.⁴⁸¹

"Tudo começou com a formação do Parangolé em 1964, com toda a minha experiência com o samba, com a descoberta dos morros, da arquitetura orgânica das favelas cariocas e principalmente das construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos - a arte nas ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios, etc."

Hélio Oiticica⁴⁸²

Assim como se apropria do "barraco" também o faz com o morro para *Tropicália*, que tal como referido, pertencia ao universo dos *Penetráveis*, aproximações máximas da esfera arquitectónica.⁴⁸³ Neste sentido, o artista inspira-se absolutamente na favela, absorve a sua energia e genuinidade, resvala a sua materialidade, compondo um conjunto unificador de todas essas propriedades autóctones. Como Oiticica, outros artistas nacionais e internacionais, estabelecem essa relação sinestésica com o lugar da favela, pela franqueza com que esta expõe a sua realidade existencial.

Em 1930, regista-se o primeiro discurso oficial, por parte do urbanista Alfred Agache, no sentido da demolição das favelas do Rio de Janeiro, em que este defendia ideias anteriormente apregoadas por Mattos Pimenta, influente na política da época que, por sua vez, respondera com repulsa ao crescente interesse dos artistas modernistas pela favela.



"Deplorável e incompreensível, nefasto e perigoso este hábito adquirido por certos intelectuais de glorificar as favelas e, por uma inversão de gosto, de descobrir beleza e poesia nessas aglomerações tão abjetas quanto anti-estéticas (...)"

Mattos Pimenta⁴⁸⁴

O discurso do urbanista alertava para os problemas de higiene, segurança e destruição das matas e praias, por parte da existência destas comunidades, acusando-as igualmente de se tratarem de elementos anti-estéticos. No entanto, este projecto só mais tarde tomaria reais proporções, nas mãos do regime militar.⁴⁸⁵

"Demolir casas, afinal de contas, significa muito mais do que desfazer abrigos. Significa, às vezes, derrubar um modo de vida."

Arno Vogel/Marco António da Silva Mello⁴⁸⁶

480 JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*,, página 25.

481 Idem, página 32 e 35.

482 Idem, página 78.

483 Idem, página 75.

484 Idem, página 18.

485 Ibidem.

486 VOGEL, Arno; MELLO, Marco António da Silva; Quando a rua vira casa, coord. Carlos Nelson Ferreira dos Santos, página 40.

Assim sendo, em 1964, Carlos Lacerda, governador na época, tomara a decisão de demolir cinco favelas cariocas, disponibilizando as vilas Aliança e Kennedy para os seus moradores, sob um apoio financeiro norte-americano (como se poderia prever pelos próprios nomes das vilas). A história da favela Brás de Pina⁴⁸⁷ (uma das escolhidas) contada, na primeira pessoa, por Carlos Nelson Ferreira dos Santos, inicia-se, neste sentido, por um protesto à porta do Palácio da Guanabara, sob a chefia do padre da comunidade.⁴⁸⁸

Brás de Pina não se conformava com o seu destino. Por um passado marcado pelo esforço e entreatura dos moradores, estes reivindicavam agora o presente de devastação espacial em prol de um futuro de preservação e valorização local. A favela não teria sido de fácil construção uma vez que o terreno pantanoso, com forte tendência para proporcionar inundações em períodos chuvosos e a enlamear em tempo seco, obrigara os moradores, primeiramente, a tratarem, dentro dos possíveis, o próprio solo onde assentariam as casas, fazendo escoar a água pelos métodos mais arcaicos. Os resultados mais positivos deveram-se a um espírito de colectividade e perseverança, conseguindo reduzir as complicações físicas de um espaço intersticial a um "charco central". Além desta dificuldade Brás de Pina teria não só que resolver o escoamento das suas próprias águas pluviais mas também colectava os escoamentos do bairro adjacente. Este sistema de canalização, devido à falta de condições e desconhecimento dos trabalhadores não se demonstrava eficaz. Os "barracos" eram de madeira, material vantajoso tanto pela adaptabilidade ao terreno como por ser barato e de fácil remoção.⁴⁸⁹ Estes, quando localizados perto do "charco" ou em zonas com fortes possibilidades de inundação, usavam o método convencional de casas de palafitas, arcaísmo que Rudofsky destacara em comunidades africanas e chinesas. Igualmente aos exemplos sugeridos pelo arquitecto, este tipo de construção surgia como forma de superar um problema.⁴⁹⁰ As estacas eram uma técnica



Figura 425. Centro do charco antes das obras de urbanização, Brás de Pina.



487 Brás de Pina estava localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro, numa área industrial da cidade.

488 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, página 32.

489 Idem, página 36-37.

490 RUDOFSKY, Bernard, *Architecture Without Architects*, página 91 e 92.



Figura 426. Moradores da Brás de Pina acampados em frente ao Palácio de Guanabara (*Correio da Manhã*, 20 de Novembro de 1964).

recorrente nos espaços das favelas, não só pela dificuldade enfrentada em Brás de Pina mas pela localização geralmente altimétrica e forte inclinação. Curiosamente, Le Corbusier considerava esta técnica de construção sob pilotis. Avaliando pela exposição comentada de Rudofsky, talvez essa denominação, aos seus olhos, não fosse a mais adequada no contexto da favela, uma vez, que se referia a uma apropriação pelos modernistas - *architecture a pilotis* - que não serviam pressupostos de real necessidade mas oferecia uma solução possível para um modelo de cidade.⁴⁹¹ Na favela a estaca era puramente funcional. Como tal, o propósito das duas soluções seria, inevitavelmente, distinto. Na concepção modernista de Le Corbusier, elevar o edifício do chão, possibilitaria a exploração da planta livre capaz de, através desta libertação de construção no térreo, doar mais espaço público à cidade. Na favela este tipo de intenções⁴⁹² jamais existiriam, uma vez que qualquer libertação ocasionava, mais tarde ou mais cedo, a colocação de mais um "barraco". Os espaços diminutos compreendidos entre eles seriam então capazes de ter a função de distribuição, sendo o espaço público tão diminuto que a sua definição dificilmente poderia ser aplicável, ou os seus limites concretamente definidos.

Imagens similares (ou até mesmo as apresentadas) divulgadas por jornais, fariam a primeira aproximação de Carlos Nelson Ferreira dos Santos, na altura estudante de arquitectura (a meio de curso), a Brás de Pina. O jovem aprendiz, pertencia a um grupo estudantil de esquerda⁴⁹³, o qual, em pouco tempo, se associara à FAFEG (Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara), enquanto "*assessores para assuntos urbanísticos e habitacionais*".

As atenções estavam viradas para Brás de Pina, quer pelos meios de comunicação quer pelos arquitectos e acesores que viam naquele espírito de comunidade uma possibilidade de

491 RUDOFISKY, Bernard, *Architecture Without Architects*, página 91 e 92.

492 Sendo a palavra "intenções", por si só, um termo dificilmente aplicável no contexto da favela (enquanto construção dominada pelos moradores), e consequentemente opositivo a "espontaneidade"..

493 BANDEIRINHA, José Antônio; *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, página 48.



Figura 427. Moradores da Brás de Pina em frente ao Palácio de Guanabara (*Correio da Manhã*, 4 de Dezembro de 1964).

fazer prosperar as suas ideias. Começou a sonhar-se com a ideia de urbanização, uma concepção radical que se baseava na organização e melhoria da habitação assim como na obtenção de um sistema infra-estrutural eficaz. Aspirava-se por um trabalho de campo feito em parceria com próprios moradores, que compilavam dados necessários à criação da proposta, desde a recolha gráfica à dos valores demográficos.⁴⁹⁴

Carlos Nelson, por impossibilidade profissional, apenas visita a favela Brás de Pina um ano mais tarde. Discussões foram levantadas pelos arquitectos em volta da problemática habitacional. Como jovens ainda inexperientes sugestionavam teorias, que consideravam oportunas no momento, entre as quais a discussão das "unidades de habitação", demonstrando a forte influencia corbusiana no ensino e na arquitetura brasileira no seu conjunto.⁴⁹⁵ Entretanto é criado um grupo estatal, designado de GT 3881 (ou informalmente Grupo de Trabalho) que atenderia a uma série de situações de foro urbanístico, habitacional e industrial. O governo parecia querer começar a aliar-se a uma proposta de urbanização de Brás de Pina e, em 1966, um poder da oposição, chefiado por Negrão de Lima, demonstrou definitivamente pretender assegurar propostas alternativas à remoção das favelas. Os envolvidos viam os seus sonhos cada vez mais praticáveis.⁴⁹⁶ A escolha de Brás de Pina parecia ser evidente, para além da sua já demonstrada "*organização comunitária*", constituiria também um perigo eminente uma vez já ter dado provas da sua força colectiva.⁴⁹⁷

Este ano e o que seguia foram marcados por chuvas intensas que originaram catástrofes, significativamente mais graves nas favelas que noutros pontos da cidade. Como tal dividiram-se duas opiniões: uma que defenderia que o problema estava na cidade como um

494 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, página 45.

495 Idem, páginas 46 - 47.

496 Idem, página 49.

497 Idem páginas 50 - 51.

tudo e que as favelas, estando em áreas mais susceptíveis, seriam os locais mais devastados mas não seriam o cerne do problema; por outro lado, havia quem mantivesse a sua opinião de que uma vez complexas e problemáticas, assim como associadas à delinquência, deveriam ser eliminadas.⁴⁹⁸ Carlos Nelson terminava o curso neste período. O seu grupo de trabalho havia diminuído (passando a denominar-se Quadra Arquitetos Associados), e seriam convidados como assessores da CENPHA (Centro de Pesquisas Habitacionais), para fazer a recuperação agora de apenas três favelas. O Estado parecia de facto empenhado na restituição de Brás de Pina, organizando através do Grupo de Trabalho uma série de investigações na mesma.⁴⁹⁹

No polémico ano de 1968, o Estado desenvolvia uma estratégia política: o GT expandir-se-ia para uma empresa então denominada de CODESCO (Companhia de Desenvolvimento de Comunidades) mais organizada (com sede na favela - denominada de casa branca - e uma equipa estruturada) assim como mais liberalista, interessada, desde cedo, em estabelecer laços com a FAFEG.⁵⁰⁰ A Quadra surgia como executor de planos urbanísticos da CODESCO, passando assim a servir dois grupos, um de carácter formal - a CODESCO, e outro de carácter moral - os moradores. A empresa, defendia que os planos executados deveriam ser avidamente discutidos com os "favelados", o que entusiasmava o grupo de arquitectos.⁵⁰¹

Brás de Pina via então os seus trabalhos iniciados em 1969⁵⁰², actuando, primeiramente sobre o terreno desocupado, onde as dificuldades de instalação de infra-estruturas seriam menores. Posteriormente, avançar-se-ia sobre a problemática área ocupada, na qual ter-se-ia

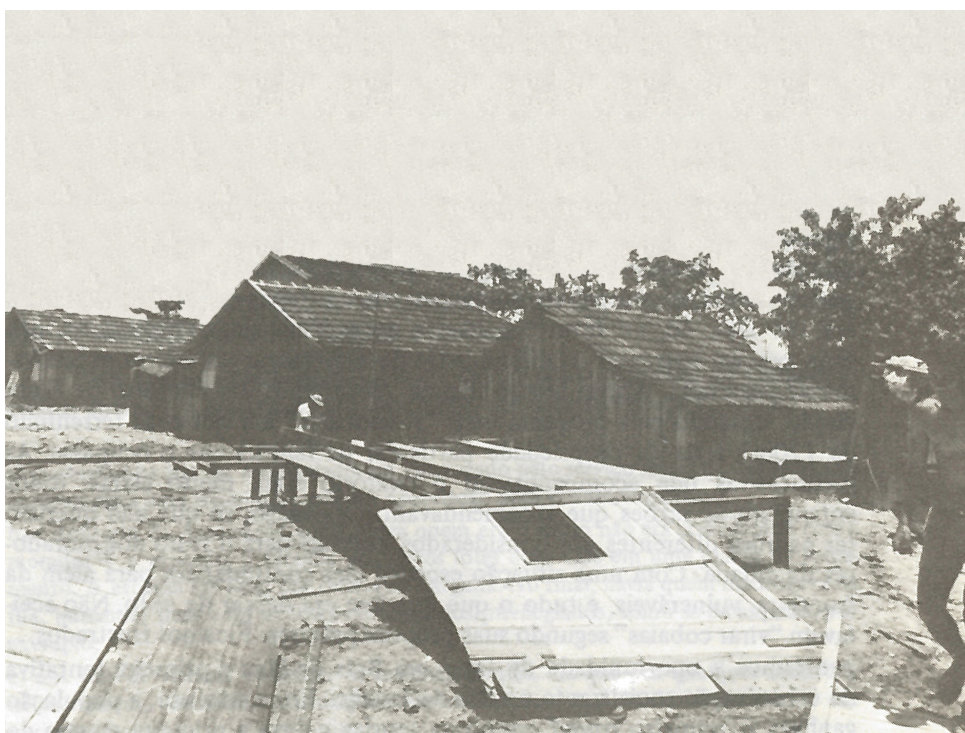


Figura 428. Barraco transferido a ser reconstruído segundo um sistema que remete às sofisticadas técnicas de pré-fabricação, Brás de Pina.

498 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, página 50.

499 Idem, páginas 52 - 53.

500 Idem, páginas 56 - 57.

501 Idem, página 59.

502 Os trabalhos foram iniciados após a recolha de dados, como descrita anteriormente, em que arquitectos e moradores trabalhavam conjuntamente. Esta recolha revelou-se muito satisfatória.

que transferir alguns “barracos” semanais para que o terreno fosse libertado a fim de tratado urbanisticamente. Este processo demonstrou-se simples e eficaz após algum tempo.⁵⁰³ A facilidade material, anteriormente referida, ajudaria, inevitavelmente nesta prática de mobilização.

Havia necessidade de serem estabelecidas metas objectivas, em que a principal não assentaria na construção de uma nova casa mas na criação eficaz da rede de infra-estruturas. Como tal, cada morador não teria de construir uma casa no novo lote que escolhera previamente mas seria obrigado a criar um sanitário ligado à infra-estrutura existente. Ainda assim, grande parte dos moradores posicionaram o seu “barraco” no fundo do lote para que a dianteira ficasse livre para receber uma construção de alvenaria.⁵⁰⁴ No que respeita à decisão urbanística a Quadra propôs, inicialmente, uma “solução em condomínio horizontal”, num momento em que a verticalização da cidade já assumia um papel preponderante. Esta ocupação traria a vantagem de num futuro poder crescer facilmente na vertical sem estar condicionado por um parcelamento excessivo do terreno. No entanto, a proposta enviada pela Associação de moradores, órgão com relativo poder no processo (fortemente controlado pelo padre), assentava sobre o parcelamento do terreno em faixas de 120m², destinadas independentemente a cada família. A razão assentava sobre o receio de fugir de um padrão normalizado na construção da cidade formal. Esta decisão constituiria a primeira grande desilusão do grupo de arquitectos, ao longo do processo de urbanização.



“(...) perdíamos a oportunidade de fazer em Brás de Pina a primeira tentativa de urbanização socializante no Rio de Janeiro.”

Carlos Nelson Ferreira dos Santos⁵⁰⁵

Perante as novas opções, entraria uma discussão em jogo, a do capitalismo urbano, agora verificado activamente nestas comunidades, que, na realidade, já seria um bem adquirido, apenas despertado pelas novas condições vivenciais. Os moradores aquando a concepção da sua casa (tarefa pedida pela Quadra aos mesmos), seguiam modelos já revistos nos padrões imobiliários, isto é, procuravam um *status* social que até então não conseguiriam ter adquirido. Dois elementos muito claros na transmissão desta vontade seriam a varanda e o corredor, frequentemente revistos nos modelos da classe média e alta da cidade carioca. Os moradores de Brás de Pina tinham esta ideia muito presente, quer por visualizarem nos meios de comunicação quer por trabalharem naqueles espaços, e pretendiam agora repercuti-la, dentro das possibilidades.⁵⁰⁶

Recebendo centenas de desenhos ao longo de um mês, a Quadra extraiu treze modelos desse trabalho individual dos moradores, fazendo adequações, embora não entrando em conflito directo com as suas decisões. As casas teriam uma área de cerca de 47m², e possuiriam uma varanda tão diminuta que não teria qualquer utilidade, no entanto, a sua presença

503 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*. página 60.

504 Ibidem.

505 Idem, página 64.

506 Idem, páginas 61 e 67.

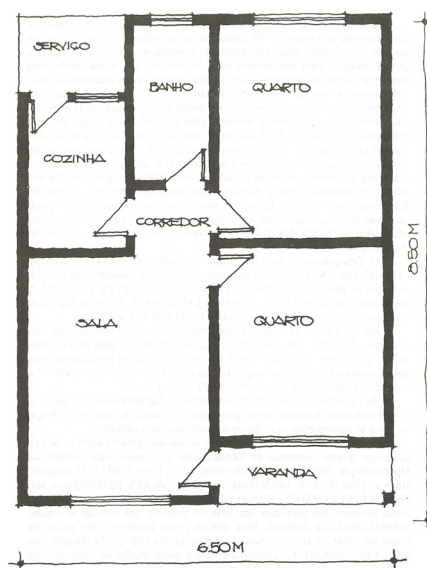
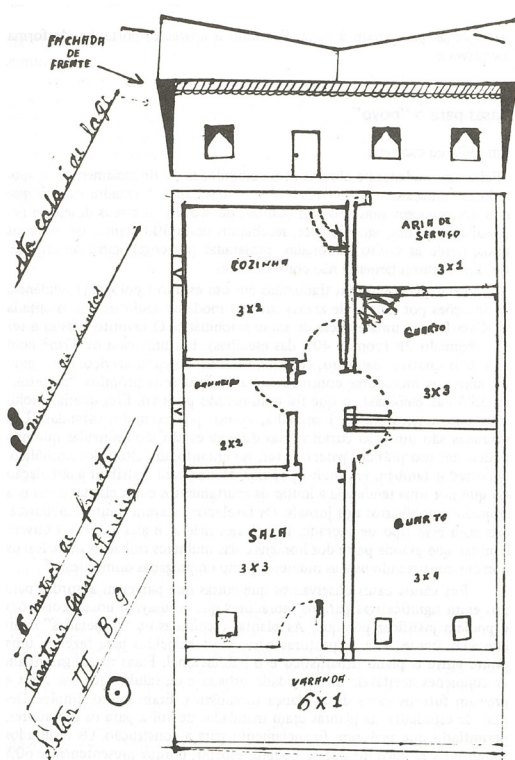


Figura 429. Planta de um morador para habitação em Brás de Pina.

Figura 430. Planta Tipo 2B para habitação em Brás de Pina, Quadra Arquitetos Associados.



simbólica estaria assegurada na proposta com mais adeptos, assim como a do corredor.⁵⁰⁷

O morador após adquirir o plano da sua casa pedia os financiamentos que possibilitavam a sua construção. A CODESCO por sua vez, assumia que o morador construía a sua própria casa, sendo este também responsável pela obtenção dos materiais. O que na realidade se sucedia era que estes pagavam a um ou dois homens para trabalharem na construção durante a semana, sendo que no fim-de-semana recorriam a amigos e familiares, para fazerem intervenções maiores.⁵⁰⁸

Em 1970, o ponto da situação seria: redes de infraestruturas montadas, traçado viário redesenhado e ocupação do solo trabalhada.⁵⁰⁹ Quanto às construções, um ano mais tarde cerca de 60% da favela teria casas em alvenaria, sendo que em 1977 o valor passaria para 75%.⁵¹⁰

A favela transformara-se em bairro. O ambiente comunitário, revisto outrora, parecia desarticular-se, proporcionando um clima de crítica e altivez relativamente às famílias que não haveriam optado pela construção em alvenaria, agora acusadas de permanecerem com aspecto de favela.

"Morar no bairro" constitui "status" isento das acusações que são reservadas para os habitantes de franjas liminares do social: favelas, morros, periferias, etc."

Arno Vogel/Marco António da Silva Mello⁵¹¹

507 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, página 67.

508 Idem, página 70.

509 Idem, página 72.

510 Idem, página 67.

511 VOGEL, Arno; MELLO, Marco António da Silva; *Quando a rua vira casa*, coord. Carlos Nelson Ferreira dos Santos, página 59.

Figura 431. Local após as obras de urbanização, Brás de Pina.



Em Brás de Pina, apesar da transformação praticamente inevitável da favela em bairro como forma de promover uma eficaz inserção desta na cidade (e aliás vista desde logo como tal), parecia haver uma vontade diferente por parte dos arquitectos, ao longo do seu processo, que assumindo uma posição essencial no ousado projecto experimental, pretendiam dentro dos possíveis, posicionar-se numa postura liberal e aberta aos moradores. Como tal, inclusivamente no remate projectual, a Quadra optou por não interferir em determinadas decisões, nomeadamente nos acabamentos finais das habitações. A favela já não era reconhecível como tal, mas a identidade e percepção de existência de uma "comunidade" deveria prevalecer. Com a nova vivência espacial, novos hábitos surgiriam decorrentes das condições proporcionadas pela urbanização, como os negócios particulares conseguidos pela construção de espaços extra, que geravam fontes de rendimento para o proprietário. Este aspecto acabou por se tornar mais frequente do que se poderia equacionar, através da criação, de segundos pavimentos como forma de adquirir espaços de loja, garagem no térreo, ou até casas, em segundo piso, para arrendar ou vender.⁵¹² Perante tal postura a CODESCO resolveu interferir gerando-se um conflito com o grupo de arquitectos que manteve uma posição liberal relativamente ao assunto em discussão.⁵¹³ Nas suas perspectivas seria interessante que o proprietário fosse capaz de livremente fazer as suas opções de negócio, talvez como forma de não deixar dilacerar o espírito colectivo e espontâneo que proporcionara, em tempos, a urbanização de Brás de Pina. O morador procurava uma forma de subsistir por si mesmo.

Assumida uma proposta bairrista de aproximação social, perder-se-ia a união entre os moradores da antiga favela que agora se viam a braços com problemas de propriedade da terra e com o pagamento de impostos exigidos pelo Estado.⁵¹⁴ A Associação de moradores desagregou-se não assumindo preponderância alguma na nova vida do bairro.

512 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, página 73.

513 Idem, página 74.

514 Ibidem.



Figura 432. Discussão conjunta do plano de Brás de Pina.



"(...) não há mais memória colectiva em Brás de Pina."

Carlos Nelson Ferreira dos Santos⁵¹⁵

Ainda, que gerando alguns problemas posteriores, é importante lembrar que, em plena ditadura militar, a experiência isolada de urbanização de Brás de Pina é considerada das mais benéficas até hoje⁵¹⁶, atingindo resultados muito satisfatórios no que se refere ao trabalho em equipa, capaz de proporcionar a salubridade social pretendida. Como tal, Carlos Nelson recorda Brás de Pina como a sua melhor experiência enquanto urbanista uma vez conseguida uma grande proximidade entre este e os seus "clientes"⁵¹⁷. Uma acção que demonstrou ser muito proveitosa e eficaz uma vez regida por dois valores principais: espírito e identificação comunitários.⁵¹⁸

"Talvez a maior lição que se possa tirar em Brás de Pina é que não há que esperar por momentos favoráveis para fazer esta ou aquela ação coletiva. Ao contrário, o exemplo parece afirmar que ações que tenham um significado social forte constroem seus próprios momentos."

Carlos Nelson Ferreira dos Santos⁵¹⁹

515 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, página 84..

516 JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, página 18.

517 Idem, página 45.

518 Estes últimos traduzidos sobretudo na luta contra a demolição e a favor da agregação colectiva em prol do direito à urbanização. Idem, página 51.

519 Idem, página 32.

Apesar da proposta de Brás de Pina não ter sido muito impositiva por parte dos arquitectos, há sempre vontades que se impõem sobre a realização do produto final, sobretudo, neste caso, por parte de outras identidades colaborativas, o que por si só é já um factor que poderá desagregar uma comunidade. Além desta ocorrência, surgem as inevitáveis aspirações próprias de cada morador que, de um momento para o outro se vêem com bens que, possivelmente, jamais sonharia conseguir, o que origina a vontade humana de se sobrepor perante os demais e de lutar por um *status* social. Esse *status* dependeria da homogeneidade ou heterogeneidade da própria favela. Enquanto que Brás de Pina se inseria na primeira condição, a favela do Morro Azul já estaria englobada na segunda, o que nem proporcionaria, a esta última a possibilidade de uma urbanização efectiva. Na favela do Morro Azul não existia realmente um conceito de comunidade, apesar de algumas condições iniciais serem favoráveis a uma mais fácil intervenção. Ao invés existia um grupo de pessoas hierarquizados ideológica e geograficamente por um chefe supremo - o padre, bem com um jogo de interesses "aprimorado" pela desorganização financeira. Os apoios económicos estrangeiros, conseguidos por um depoimento miserabilista conveniente, seriam investidos em dois planos paralelos um de benefício colectivo que prometia melhorias infra-estruturais e um segundo reservado a alguns escolhidos que então teriam o "direito" ao conforto de um lar.⁵²⁰

Sobre as leituras de Carlos Nelson Ferreira dos Santos poderá concluir-se que o espírito de unidade dos moradores, seria a chave para que o processo de urbanização pudesse ser iniciado e concluído com maior sucesso. Quanto à actividade do arquitecto, poderá eventualmente afirmar-se que a arquitectura tentava aqui socorrer-se directamente da oportunidade discursiva de quem construía toda a vida destituído de pensamentos estéticos mas meramente funcionais e momentaneamente oportunos.

Ao pensar em urbanizar Brás de Pina, inevitavelmente os seus pressupostos, agora como parte integrante da cidade, iriam aproximar-se desta, e, de forma mais ou menos lenta, afastar a favela e suas práticas autênticas do discurso quotidiano.



520 SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*

Conclusão.

Na geléia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia... ⁵²¹

A convicção tropicalista no âmbito arquitectónico reflecte uma certeza de que a arquitectura, no período compreendido entre 50 e 80, não estaria indiferente aos acontecimentos presentes. Apesar de uma associação muito directa da sua actividade ao poder militar com a concretização da sua sede modernista - Brasília -, concluiu-se que a arquitectura na sua actividade estaria também ela dividida entre aqueles que viam no modernismo corbusiano o progresso, aqueles que se socorriam dele mas não esqueciam referências directas da arquitectura primitiva e vernacular e, por fim, aqueles que pretendiam criar uma ruptura com o Modernismo. De acordo com a sua disciplina os arquitectos, sobretudo correspondentes à segunda e terceira condição, mostravam efectivamente crenças e opções projectuais que iam ao encontro do pensamento tropicalista. Opções como a verdade na arquitectura e a "poética da economia", assim como as relações estabelecidas com a terra e com as manifestações populares, mostrariam esta versão arquitectónica mais radical consolidada ao longo do período da ditadura militar. Estas premissas quer se reflectissem em representações mais autóctones ou mais contraculturais, pretendiam inevitavelmente valorizar o país e impulsionar o seu desenvolvimento.

No entanto, no seu processo evolutivo, a arquitectura revelou-se mais gradual na construção de um caminho vinculado ao Tropicalismo, do que as demais vanguardas artísticas, gerenciando a inevitável dificuldade da dependência financeira e a forte influência ideológica das visitas de Le Corbusier ao Brasil. Estas impulsionariam tanto as práticas académicas como o exercício profissional da arquitectura, num momento politicamente abalado que suspendera as discussões arquitectónicas por uns anos e afastara muitos profissionais da sua actividade.

Num momento de relação aliado/inimigo, entre arte e arquitectura surgem casos de apoio incontestável, que revelam que não só em torno da megalomania de Brasília a arquitectura seria validada, apesar do seu incontestável sucesso. Surgiram então opiniões, de artistas, de valorização arquitectónica, tornando-a parte integrante das alterações decorrentes no processo evolutivo das artes, como o depoimento apreciativo e inclusivo de José Celso Corrêa:

"Sempre pensei a arquitetura como espaço de performance/actuação. Estou muito grato aos arquitetos."

José Celso Martinez Corrêa⁵²²

Neste sentido, o teatro Oficina, quer na intervenção de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, quer na de Lina Bo Bardi e Edson Elito, é o resultado de uma adequação artística, implícita na própria forma física do teatro, uma vez ultrapassados os conceitos, o miolo do edifício seria substituído por um outro projecto, servil às novas necessidades cénicas. As

⁵²¹ NETO, Torquato; Geléia Geral

⁵²² Citação retirada da entrevista a José Celso Martinez Corrêa, *The street is a theater*, in *Domus*, por Roberto Zancan, São Paulo. Consultada no artigo publicado a 21 de Maio de 2012, disponível no site: www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html

paredes exteriores seriam a pré-existência resistente às renovações arquitectónicas, mantendo os limites confinados ao seu estreito lugar no bairro Bexiga, numa ligação espiritual com este e, simultaneamente, simbolizando uma resistência às avessas políticas. O SESC Pompéia também teria esta componente, de manter o espírito do lugar, muito presente sobretudo pela preservação da fábrica que se encontraria no terreno. A antiga fábrica teria agora a função de um oasis popular no imenso deserto capitalista, tratando-se de possibilitar uma liberdade actuante de foro cultural e desportivo, estando, por este motivo, directamente ligado às práticas artísticas e didácticas.

Riposatevi, de Lúcio Costa, por sua vez, poderia ser tratado como um caso isolado mas que, no entanto, mantém uma forte relação com a arte, sendo esse o principal motivo da inclusão às obras anteriores. Apesar de recuperar símbolos tropicais indiscutivelmente associados ao país e, conseqüentemente, aos destaques tropicalistas, esta obra torna-se singular por questionar a sua validade enquanto peça arquitectónica e entrar no domínio da instalação, que com *Tropicália* "disputa" a definição dos limites, aparentemente em sentidos opostos, entre escultura e arquitectura. *Riposatevi* parece tratar-se de um desprendimento arquitectónico desenhado por um arquitecto modernista, *Tropicália* constitui um estudo no campo da arquitectura desafiado por um artista plástico. Assim, enquanto que as duas obras anteriores (teatro Oficina e SESC Pompéia) servem a arte e conseqüentemente o público, estabelecendo uma ligação de cumplicidade com as mesmas, *Riposatevi* é efectivamente "a arte" e serve apenas o seu utilizador, constituindo um desafio à produção artística. Há, no entanto, um outro ponto de convergência entre o teatro Oficina e a obra de Lúcio Costa que se resume na efemeridade associada a ambas as obras. A primeira estaria relacionada com as mudanças conceptuais do teatro e a segunda com a produção enquanto objecto museológico temporário, desmontável e transferível, à semelhança das bancadas de cabos metálicos no projecto de Lina Bo Bardi.

Através desta aproximação de carácter público surge a discussão do projecto individual, com maiores possibilidades de actuação, dado o seu carácter privado. Esta liberdade, associada a projectos distantes das intromissões estatais, conseguiu, como seria esperado, um maior número de produções no âmbito das propostas mais radicais e experimentais, não só pela condição apresentada mas também pelo preocupante flagelo da desigualdade social presente sobretudo nas cidades. O interesse crescente pela casa popular originou estudos desde Lina Bo Bardi ao grupo Arquitetura Nova, que na sua maioria jamais saíram do papel. Contemporâneos a estes, surgiram projectos como a casa Valéria Cirell (Lina Bo Bardi) e a casa Dino Zamataro (Rodrigo Lefèvre) que estabelecem a fusão modernismo/vernacular numa apropriação conceptual tropicalista, ainda que na prática o produto final acabasse por se destinar a uma classe burguesa. Estas perspectivas acusavam, deste modo, uma alternativa de adequação brasileira radical pelo recurso aos arcaísmos e materialidade tradicional consciente da realidade contemporânea. A "poética da economia" e a "estética da fome" viviam, neste momento, num discurso concordante e inovador.

Esta procura pela construção autóctone tornar-se-ia questionável, uma vez mais, na produção de um modernista pertencente a uma geração anterior, Vilanova Artigas (à

semelhança de Lúcio Costa) que, com a sua casa Elza Berquó, desenvolve um projecto ruptural no seu percurso, com base formal nas habitações populares. Uma vez em curso um momento de tensão política, torna-se imprecisa a razão que levou Artigas a produzir uma obra tão distinta e de certa forma autóctone, à qual se ligou profundamente. Apesar das características formais que apresenta, leva a questionar a intencionalidade das opções do arquitecto, e, por esse motivo, a distancia-la das anteriores, em que esta era assumida.

Com a casa Bola (Eduardo Longo) e a casa Geodésica em Botucatu (Vitor Lotufo), já nos finais da década de 70, há uma evidente ruptura com o modernismo e até um possível distanciamento do antropofagismo oswaldiano, aspecto fulcral que as distingue das construções anteriores. Novos problemas surgiam e a forma de os representar seria através de uma versão contracultural da arquitectura, influenciada pelos acontecimentos estrangeiros, ainda que sensíveis à realidade brasileira. Uma revisão tropicalista tardia, sobretudo quanto à estética da comunicação e à continuidade da poética de economia, agora sustentável e consciente do crescente desenvolvimento tecnológico. Ainda assim, no caso de Botucatu a construção primitiva revela-se o ponto básico da edificação.

Apesar de possuírem o mesmo objectivo de caminhar no sentido do progresso cultural e superar as dificuldades inerentes ao subdesenvolvimento, as obras apresentadas, teriam, como se pode concluir, abordagens muito distintas, o que provaria que o período apresentado seria marcado pela experimentação à semelhança do que se sucedia nas demais vanguardas artísticas.

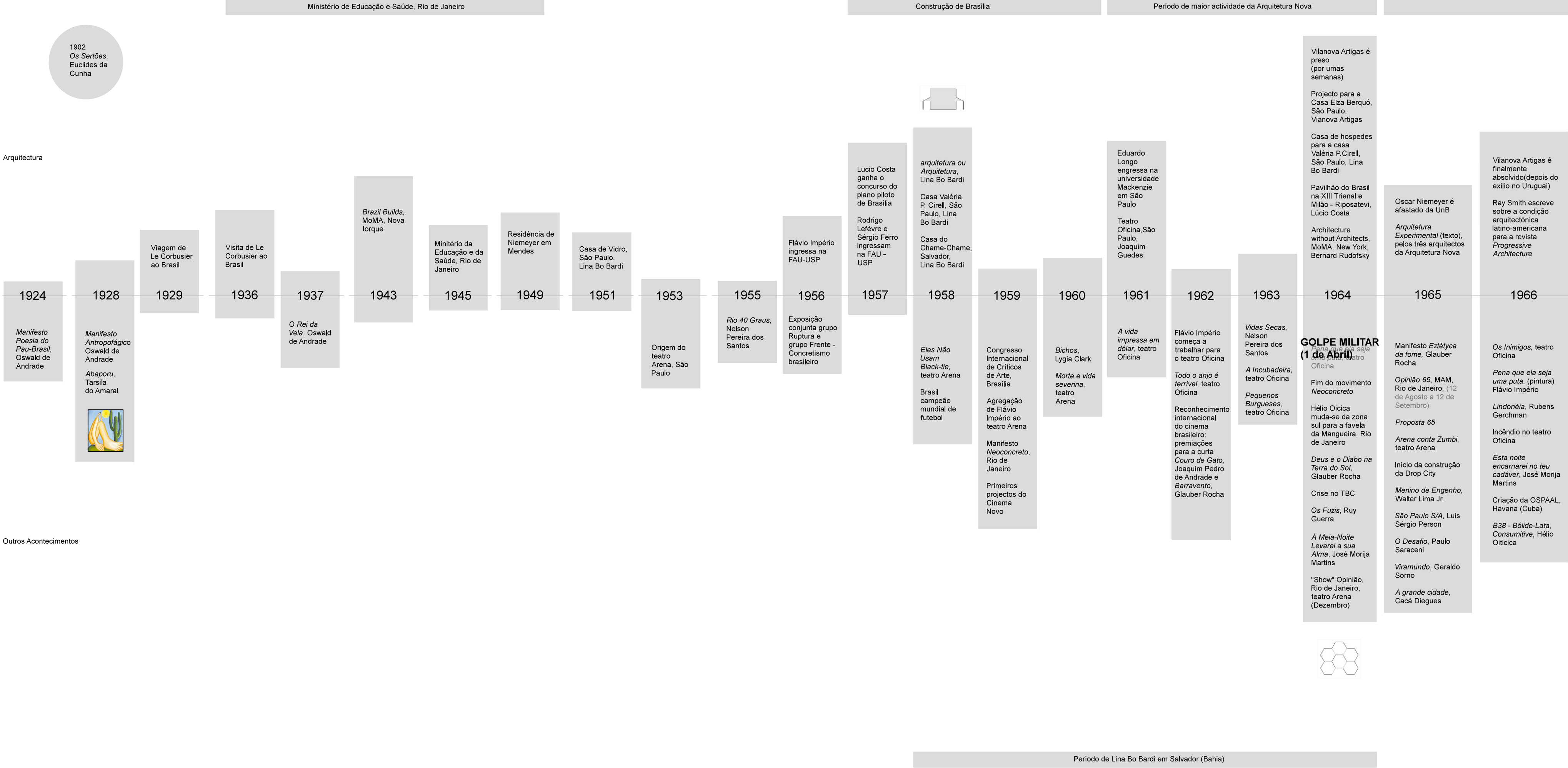
No sentido da procura de soluções de desenvolvimento e, consequente, preocupação com as carências vivenciais que se sentiam nas cidades, surge, por fim, o ponto de conflito máximo e, simultaneamente inspirador, espaço da favela. Esta realidade demonstra a importância no contexto da acção espontânea e foco de cultura popular, uma vez que apesar de fisicamente tão descaracterizada seria considerada o elemento mais puro de identidade brasileira no meio urbano. Por possuir tais características, poderá dizer-se que, em si mesma, a favela constituiu um motor de criação, contrariamente às obras anteriormente apresentadas que seriam objectos criados. Esta relação torna-se pertinente no contexto da urbanização, como em Brás de Pina, que sendo este um projecto de sucesso de inclusão da favela na cidade, implica uma mudança de conceitos. A favela passa de motor de criação a objecto criado. Como tal, começa a denominar-se de bairro, abandonando as características físicas e espirituais que lhe conferiam a caracterização de favela. Em suma, o motor de criação proporciona o objecto criado, se este criador sofrer um processo de transformação intencional passa a ser encarado como objecto criado, perdendo a sua significação anterior. Neste caso, esta premissa, adequar-se-ia perfeitamente, e a transformação corresponderia à inclusão urbana que, ainda que mantendo a sua população (criadora do espírito da favela), a sua componente básica caracterizadora seria devastada. Quanto mais eficaz fosse esta inclusão, maior a destruição de conceitos. Esta reflexão leva a concluir que cidade e favela são polos opostos, em que a primeira é inevitavelmente alvo da industrialização e do crescente capitalismo, enquanto que a segunda sobrevive das vivências culturais de reacção espontânea. Assim a favela inerente à dura realidade que representa, é

simultaneamente o verdadeiro elemento capaz de restituir as práticas populares à metrópole, à semelhança do que Lina procura com o SESC Pompéia para a cidade de São Paulo, e como tal deve ser entendida na sua essência.

A título conclusivo, considera-se, através das discussões/propostas particulares e colectivas apresentadas, a forte influência do universo tropicalista no fenómeno modernista da arquitectura brasileira. Numa transa entre Modernismo e Tropicalismo igualmente multiplicada em contradições, experimentação e espírito inovador, o objectivo, sobretudo da nova geração, seria o abandono da sua condição subdesenvolvida através da afirmação de uma arquitectura autóctone do Brasil que levava mais longe o modernismo proposto por Le Corbusier. Mostrando que a materialidade e as técnicas arcaicas, poderiam ser soluções perfeitamente adequadas às formas corbusianas e melhor concretizadas (pela mão de obra desqualificada) tendo em conta a realidade do país.

A valorização do passado actualizada pelo presente com olhar sobre o futuro seria agora revista em todas as artes brasileiras, em que a arquitectura, ainda que demonstrando um percurso distinto, procuraria os mesmos valores. Os arquitectos teriam ainda a possibilidade de intervir de forma directa no modo vivencial das classes desfavorecidas, compreendendo as suas necessidades e procurando soluções construtivas para as resolver. Este processo, no entanto, resultou tumultuoso e nem sempre eficaz.

Estando inserida num contexto europeu, num país que, hoje, considero muito influenciado pela cultura brasileira, talvez possa assumir que estas obras (entre outras da época) não tenham conseguido o mesmo protagonismo que o Modernismo de Niemeyer ou o "Brutalismo" de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Por esse mesmo motivo decidi desenvolver este trabalho, esperando com ele conseguir contribuir para o debate de um período tão fascinante e rico da história do Brasil enquanto autor supremo da sua própria cultura.



Anos de Recolhimento de Lina Bo Bardi

Oscar Niemeyer vai para França em exílio

Teatro Oficina, São Paulo, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre

Casa Elza Berquó, São Paulo, Vilanova Artigas

Viagem de Eduardo Longo a França (ponto de viragem no seu trabalho)

Vitor Lotufo forma-se na Universidade Mackenzie, São Paulo

1967

Tricontinental, (texto) Glauber Rocha

Nova Objetividade Brasileira, MAM, Rio de Janeiro - *Tropicália*, Hélio Oiticica

Máscaras sensoriais, Lygia Clark

Ovo, Lygia Pape

Caixa de formigas e Caixa de baratas, Lygia Pape

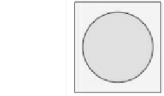
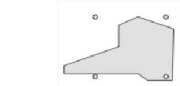
Passeata contra a guitarra eléctrica (17 de Julho)

III Festival de MPB, São Paulo (Outubro)
- *Alegria, alegria*, Caetano Veloso
- *Domingo no Parque*, Gilberto Gil e Os Mutantes

Domingo, Caetano Veloso e Gal Costa

O rei da vela, teatro Oficina

A Opinião Pública, Arnaldo Jabor



Estudos de Rodrigo Lefèvre para a casa popular

Casa Juarez Brandão Lopes, última obra do grupo Arquitetura Nova

1968

Direito de nascer e morrer do Tropicalismo, Tv Globo

Primeira vez que surge o termo "Contra Cultura" por Theodore Roszak

Maio de 68, França

Passeata dos Cem Mil, Rio de Janeiro (26 de Junho)

Apocalipopótese, Rio de Janeiro

Arte no Aterro, Rio de Janeiro

Amostragem Cultural/Loucura Brasileira

Debate *Crítério*, Rio de Janeiro

Óculos, Lygia Clark

Luvras sensoriais, Lygia Clark

Roda dos Prazeres, Lygia Pape

Roda viva, teatro Oficina

Galileu Galilei, teatro Oficina

Tropicália, Caetano Veloso

Panis et Circensis (Julho)

Apresentação televisiva de *É Proibido Proibir*, de Caetano Veloso e *Questão de Ordem* de Gilberto Gil

Aparições/Espectáculos no Sucata

Programa televisivo *Divino, Maravilhoso*

Macunaíma, Joaquim Pedro de Andrade

Fome de Amor, Nelson Pereira dos Santos

O Bandido da Luz Vermelha, Rogério Sganzerla

Hitler no 3º mundo, José Agrippino Paula

Incrementação do AI-5 (13 de Dezembro)

Construção do Minhocão

FAU-USP é transferida para o edifício de Vilanova Artigas (perde os seus melhores professores)

Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha são afastados da FAU-USP

Começo dos trabalhos em Brás de Pina, Rio de Janeiro

1969

Woodstock, Bethel, Nova Iorque, EUA (15-17 de Agosto)

Chegada do Homem à Lua (20 de Julho)

Éden, Hélio Oiticica, White Gallery, Londres

Meteorango Kid, herói intergalático, André Luiz Oliveira

A mulher de todos, Rogério Sganzerla

Brasil ano 2000, Walter Lima Jr.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, Glauber Rocha

Na Selva das cidades, teatro Oficina

Caetano Veloso e Gilberto Gil vão de exílio para Londres

Arquitectos do grupo Arquitetura Nova são presos

Projeto da casa Dino Zamataro, São Paulo, Rodrigo Lefèvre (preso)

Pavilhão do Brasil em Osaka, Japão, Paulo Mendes da Rocha

1970

A morte de Marighela (pintura), Sérgio Ferro

Brasil Diarréia (texto), Hélio Oiticica (5-10 de Fevereiro)

Do Corpo à Terra, Belo Horizonte:
- Situação T/T1 (trouxas ensanguentadas), Artur Barrio
- Tiradentes: totem monumento ao preso político, Cildo Meireles

Deuses e os mortos, Ruy Guerra

Início do metacinema (ou udigrudi)

O Anjo Nasceu, Júlio Bressane

Matou a família e foi ao cinema, Júlio Bressane

Sérgio Ferro muda-se definitivamente para França

Casa Dino Zamataro, São Paulo, Rodrigo Lefèvre

1971

Subterranean Tropicalia, New York, Hélio Oiticica

Eduardo Longo desenha a bola voadora

1972

Lançamento no Brasil do álbum *Transa* de Caetano Veloso

Gracias Señor, teatro Oficina

Sentença de Deus, Ivan Cardoso

A Múmia Volta a Atacar, Ivan Cardoso

Nosferato no Brasil, Ivan Cardoso

Torquato Neto comete suicídio

1973

Série *Clandestinas*, Antônio Manuel

Drop Cty é abandonada

1974

Revista Navilouca (edição única)

Invasão policial ao teatro Oficina (22 de Abril)

1975

Reveillón, teatro Arena

1976

O Canteiro e o Desenho (texto), Sérgio Ferro

1977

Início das obras do SESC Pompéia, São Paulo, Lina Bo Bardi

1978

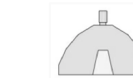
Capela Santa Maria dos Anjos, São Paulo, Lina Bo Bardi

1979

H.O., Ivan Cardoso

Ensacamento, São Paulo, 3Nós3

Fim do AI-5



1980

A Idade da Terra, Glauber Rocha

Desapropriação do teatro Oficina pela CONDEPHAAT

1981

Teatro Oficina demolido pela CONDEPHAAT

1982

I Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS no SESC Pompéia (24-30 de Outubro)

1984

Teatro Oficina, São Paulo, Lina Bo Bardi

1985

Fim da Ditadura Militar

1986

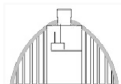
SESC Pompéia, São Paulo, Lina Bo Bardi

1987

Divulgação da bola voadora, através da revista *Arquitetura e Urbanismo*

1988

Sérgio Ferro cria o termo "Arquitetura Nova"



Bibliografia

- ARANTES**, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo: editora 34, 2002.
- ARTIGAS**, Vilanova; *Vilanova Artigas*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997
- BANDEIRINHA**, José Antônio; *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2007.
- BARDI**, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008
- BARDI**, Lina Bo; *Lina por Escrito: Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*, org. Silvana Rubino e Marina Grinover, São Paulo: Cosac & Naify, 2009
- BRETT**, guy; CAMPOS, Haroldo de, 1929-2003; DAVID, Catherine; OITICICA, Hélio, 1937-1980; SALOMÃO, Waly; *Hélio Oiticica*, Minneapolis : Walker art Center, 1992.
- CARRANZA**, Edite Galote Rodrigues; *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: As casas de Eduardo Longo*, v. 4, n. 1, São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2004
- CARRANZA**, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, São Paulo: FAU-USP, 2012
- CORRÊA**, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, São Paulo: Editora 34, 1998
- COSTA**, Lúcio, *Registro de uma Vivência*, São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- DUARTE**, Rogério; *Tropicaos*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- ELITO**, Edson; Corrêa José Celso; *Teatro Oficina Lina Bo Bardi - Edson Elito 1980 - 1984*, coord. ed. Marcelo Ferraz Carvalho, Lisboa : Blau, 1999
- FAVARETTO**, Celso; *Tropicalismo e Contracultura: arte engajada/ arte alienada*, in *A Forma da Festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, org. Sylvia Helena Cyntrão, Brasília ; São Paulo : Editora Universidade de Brasília ; Imprensa Oficial do Estado, 2000
- FERRO**, Sérgio; *Arquitetura e Trabalho Livre*, São Paulo: CosacNaify, 2006 (coord. Pedro Fiori Arantes).
- FIGUEIRÔA**, Alexandre; *Cinema novo: A onda do jovem cinema e a sua recepção na França*, Campinas, São Paulo: Papirus, 2004.
- FINO**, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007

GOODWIN, Philip L.; *Brazil Builds: architecture new and old: 1652-1942*, New York: Museum of Modern Art, 1943

JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A Arquitetura das favelas através da onda de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001

LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*, São Paulo: Projecto, 1981.

NETO, Torquato; *Os Últimos Dias de Paupéria*, org. Waly Sailormoon, Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca LDTA., 1973

OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

OLIVEIRA, Olivia de; *Lina Bo Bardi: Sutis Substâncias da Arquitetura*, São Paulo : Romano Guerra Ed., 2006

ROCHA, Glauber; *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro [1939-1981]*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003

ROCHA, Glauber; *Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti; *Arquitetura em Transe*, Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo, 2007 (orientação: Professora Dra. Fernanda Fernandes da Silva)

ROSZAK, Theodore; *The Making of a Counter Culture*, New York: Anchor Books, 1969.

RUDOFISKY, Bernard; *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, ed. Albuquerque : University of New Mexico, 1995.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981

SGANZERLA, Rogério; *Encontros*, org. Roberta Canuto, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007

SGANZERLA, Rogério; *Tropicalismo e Contracultura: arte engajada/ arte alienada*, in *A Forma da Festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*, org. Sylvia Helena Cyntrão, Brasília ; São Paulo : Editora Universidade de Brasília ; Imprensa Oficial do Estado, 2000

TAVARES, André; *Novela Bufa do Ufanismo em Concreto. Episódios avulsos das crises conjugais da arquitetura moderna no Brasil (1914 - 1943)*, Porto: Dafne Editora, 2009

VELOSO, Caetano; *Verdade Tropical*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997

VOGEL, Arno; MELLO, Marco António da Silva; *Quando a rua vira casa: apropriação de espaços de uso colectivo em um centro de bairro*, coord. Carlos Nelson Ferreira dos Santos, São Paulo: Projecto, 1985

XAVIER, Ismail; *O cinema brasileiro moderno*, São Paulo: Paz e Terra, 2001

Artigos:

ANDRADE, Oswald de; *Manifesto Antropofágico* in *Revista de Antropofagia*, ano I, nº 1, Maio de 1928

ANDRADE, Oswald de; *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, in *Correio da Manhã*, 18 de Março de 1924

COHN, Sérgio et al, *MAM 68: Cultura e Loucura* in *Revista Pensamento Brasileiro* nº1, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, Janeiro de 2012

FRANCO, Ceres; *Catálogo Exposição Opinião 65*, MAM - Rio de Janeiro, 1965

OITICICA, Helio; *Brasil Diarréia*, Rio de Janeiro, 5-10 de fev.1973

ROCHA, Glauber; *Artigo-manifesto Arraial, Cinema novo e câmera na mão* in *SDJB*, 12 de Agosto de 1961

ROCHA, Glauber; *Eztétyka da fome*, 1965

WISNIK, Guilherme; *Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960* in *Revista Poiésis*, n 20, p. 17-32, Dezembro de 2012.

WISNIK, Guilherme; *O projeto lúdico-constructivo de Lina Bo Bardi*

Sites Consultados:

Auro de Moura Andrade, Discurso ouvido através do site: <<https://www.youtube.com/watch?v=hMbk3BcnzB8>> [10 de Março de 2015, às 15h]

Anual Design, <www.anualdesign.com.br/saopaulo/projetos/1239/casa-valeria-cirelli/> [3 de Agosto de 2015, às 13h]

Archdaily, <www.archdaily.com.br/br/01-77626/biografia-oscar-niemeyer-1907-2012> [28 de Fevereiro de 2015]

Casa Elza Berquó, <[www.itaucultural.org.br/canal-video/casa-elza-berquo-1967-ocupa cao-vilanova-artigas-2015/](http://www.itaucultural.org.br/canal-video/casa-elza-berquo-1967-ocupa-cao-vilanova-artigas-2015/)> [1 de Setembro de 2015, às 22h]

Drop City <www.dropcitydoc.com/#!about/c10fk> [22 de Agosto de 2015]

Eduardo Longo in <bamboonet.com.br/posts/conversamos-com-o-arquiteto-eduardo-longo-autor-da-casa-bola-sobre-a-sua-trajetoria> [21 de agosto de 2015]

Eduardo Longo <eduardolongo.com> [22 de Agosto de 2015]

Eduardo Pierrotti Rossetti; *Arquitextos: Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte* (1), in <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.111/34> [4 de Junho 2015]

Eduardo Pierrotti Rossetti, *Riposatevi, a Tropicália de Lúcio Costa: O Brasil na Trienal de Milão* (1) in <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>> [27 de Junho de 2015]

Flávio Império, <www.flavioimperio.com.br> [10 de Julho de 2015]

Marcelo Ferraz, Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos in <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897> [27 de Julho de 2015]

Oscar Niemeyer, < www.niemeyer.org.br/obra/pro034> [3 de Agosto de 2015, às 14:40h]

Presidência da República, Casa Civil, Artigo 5 retirado do Ato Institucional Nº5, de 13 de Dezembro de 1968 <www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm> [28 de Abril de 2015]

Revista OGrito!, artigo Maio de 68: Roda viva de Zé Celso in revista OGrito!, <revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/05/19/maio-de-68-roda-viva-de-ze-celso/> [5 de Maio de 2015]

Roberto Zancan, entrevista a José Celso Martinez Corrêa, The street is a theater, in Domus , São Paulo. 21 de Maio de 2012, <www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> [20 de Janeiro de 2015]

Teatro Oficina, < <http://www.teatroficina.com.br/posts/225>> [9 de Julho de 2015, às 15h]

Tropicália, <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia/cinema-marginal>> [12 de Junho de 2015]

Vanguarda 1960, C., Mayara, Citação retirada do site: <<http://vanguarda1960.blogspot.pt/2009/05/opiniao-65.html>> [20 de Abril de 2015, às 19:30 h]

Filmes:

AMARAL, Tata; *Hoje*, 2011

ANDRADE, Joaquim Pedro de; *Macunaíma*, 1969

BRESSANE, Júlio; *Matou a Família e Foi ao Cinema*, 1969

BRESSANE, Júlio; *O Anjo Nasceu*, 1969

GUERRA, Ruy; *Os Fuzis*, 1964

JR., Walter Lima; *Brasil Ano 2000*, 1969

LACERDA, Hilton; *Tatuagem*, 2013

PAULA, José Agrippino de; *Hitler 3ºMundo*, 1968

ROCHA, Glauber; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964

ROCHA, Glauber; *Terra em Transe*, 1967

ROCHA, Glauber; *A Idade da Terra*, 1980

SANTOS, Nelson Pereira dos; *Vidas Secas*, 1963

SGANZERLA, Rogério; *A Mulher de Todos*, 1969

SGANZERLA, Rogério; *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968

Documentários:

AZULAY, Jom Tob; *Os Doce Bárbaros*, 1977

CALIL, Ricardo; TERRA, Renato; *Uma Noite em 67*, 2010

CARDOSO, Ivan; *H.O.*, Rio de Janeiro, 1979

CARDOSO, Ivan; *Torquato Neto, O Anjo Torto da Tropicália*, 1992

JÚNIOR, Décio Matos; *Fabricando Tom Zé*, 2006

MACHADO, Marcelo; *Tropicália*, 2012

TAVARES, Camilo Galli; *O Dia que Durou 21 Anos* (Série de 3 episódios *A Conspiração, Golpe de Estado e O Escolhido*), PEQUI FILMES, 2012.

Conferências:

WISNIK, Guilherme; *Brasília 1957-1980: Arquitetura e Artes em Confronto*, 27 de Março de 2014, Porto

Outros:

Nara Leão, Zé Ketil e João do Vale, música Opinião do Show Opinião <<https://www.youtube.com/watch?v=IWvesty0udg>> [

História que construímos - parte 1, A geração AI-5 e a Anistia <https://www.youtube.com/watch?v=_x4ryfhcsdg>

programa Agenda, Malditos do MPB, do dia 24 de Junho de 2013, <<https://www.youtube.com/watch?v=YHsc6sqynYU>> [dia 20 de Agosto de 2015]

LE CORBUSIER, Precisoões sobre um estado presente da arquitetura e do Urbanismo, 1930. Exposição *Josephine Baker e Le Corbusier no Rio: Encontro Transatlântico*, MAR, Rio de Janeiro, 2014.

Índice de Imagens:

Capa

Figura 1. Figura retirada do livro: *25 de Abril 30 Anos 100 Cartazes*, Diário de Notícias página 109

1. Tropicália

Figura 2. Fotografia de Evandro Teixeira. Figura retirada de: <http://lounge.obviousmag.org/polimorfismo_cultural/2014/11/11-filmes-para-entender-a-ditadura-militar-no-brasil.html> [26 de Setembro de 2015]

Figura 3. Figura retirada do acervo Instituto Moreira Salles: <<http://em1964.com.br/depoimento-de-jorge-bodanzky/>> [3 de Janeiro de 2015]

Figura 4. Figura retirada de: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/pge/opinio.html>> [dia 24 de Novembro]

Figura 5. Figura retirada do livro: RIBEIRO, Ana Isabel; ROSENDO, *A cidade é uma casa. A casa é uma cidade : Vilanova Artigas, arquitecto*, coord. Rogério Ribeiro, Almada: CMA, 2001, página 72.

Figura 6. Trabalho de Rogério Duarte, *Navilouca*, edição única, Edições Gernasa, 1974.

Figura 7. Figura retirada de: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/70anos/node/add/comment/295> [26 de Setembro de 2015]

1.1. Artes Plásticas

Figura 8 - 11. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 12. Figura retiradas do livro: BRETT, guy; CAMPOS, Haroldo de, 1929-2003; DAVID, Catherine; OITICICA, Hélio, 1937-1980; SALOMÃO, Waly; *Hélio Oiticica*, Minneapolis : Walker art Center, 1992.

Figura 13 e 14. Figura retirada de: <<https://arteconcretista.wordpress.com/movimento-concretista/>> [14 de Março de 2015]

Figura 15. Fotograma retirado do filme H.O. de Ivan Cardoso, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vlga5PO5Svg>> [16 de Março de 2015]

Figura 16. Figura retirada de: <<http://nihilsentimentalgia.com/2012/12/14/-helio-oitica-be-marginal-be-a-hero/-helio-oitica-seja-marginal-seja-heroi/>> [20 de Abril de 2015]

Figura 17 - 20. Figuras retirada de: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 21. Figura retirada de: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5353/pena-que-ela-seja-uma-puta>> [20 de Abril de 2015]

Figura 22. Figura retirada de: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9336/sergio-ferro>> [20 de Abril de 2015]

Figura 23 - 27. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 28 - 32. Figuras retiradas do livro: BRETT, guy; CAMPOS, Haroldo de, 1929-2003; DAVID, Catherine; OITICICA, Hélio, 1937-1980; SALOMÃO, Waly; *Hélio Oiticica*, Minneapolis : Walker art Center, 1992.

Figura 33 - 35. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 36. Figura retirada de: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=9>> [19 de Abril]

Figura 37. Figura retirada de: <<http://www.lygiapape.org.br/en/obra60.php?i=8>> [19 de

Abril de 2015]

Figura 38 - 39. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 40. Figura retirada de: < http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=164&txtArtista=Rubens%20Gerchman > [25 de Junho de 2015]

Figura 41. Figura retirada de: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2104/rubens-gerchman>> [26 de Junho de 2015]

Figura 42. Figura retirada de: <<https://gabriela-loyola.squarespace.com/blog/2014/6/30/gg55bt4kwut0jjkyfp55xrp6cxrn7m>> [20 de Julho de 2015]

Figura 43. Figura retirada da publicação: *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*, org. Clara Gerchman, São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2013.

Figura 44. Figura retirada do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 45. Fotografia de César Carneiro. Figura retirada de: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142014000100011 > [23 de Junho de 2015]

Figura 46 - 48. Figuras retiradas do artigo *50 anos de Golpe: Antônio Manuel, a imagem fotográfica e as intervenções na imprensa* in revista Zum nº6, disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/a-politica-da-imagem/> [27 de Julho de 2015]

Figura 50. Figura retirada de: < <https://www.pinterest.com/pin/374924737699504781/> > [21 de Setembro]

Figura 51. Figura retirada de: <<https://www.pinterest.com/pin/374924737699504721/>> [21 de Setembro]

Figura 52: Figura retirada de: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202011000100004&script=sci_arttext> [23 de Junho de 2015]

Figuras 53 e 54. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

1.2. Teatro

Figura 55: Figura retirada da entrevista a José Celso Corrêa *The street is a theater*, in Domus, por Roberto Zancan, São Paulo, a partir de: <www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> [25 de Abril de 2015]

Figuras 56 - 59. Figuras retiradas de: <<http://jornalggn.com.br/luisnassif/cultura>> [21 de Abril de 2015]

Figura 60. Figura retirada de: <<http://ogolpe.com.br/arena-conta-zumbi/>> [25 de Abril de 2015]

Figura 61. Figura retirada do livro: CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos*,

Depoimentos, Entrevistas (1958-1974), org. Ana Helena Camargo de Staal, São Paulo: Editora 34, 1998.

Figura 62. Figura retirada de: <<http://www.colecaopirellimaspp.art.br/autores/81/obra/288>> [25 de Abril de 2015]

Figura 63. Figura retirada de: <<http://noticiasnumclick.xpg.uol.com.br/tonia-carrero-atriz-aos-90-anos-carreira-fotos-tv-cinema-teatro>> [25 de Abril de 2015]

Figuras 64 e 65. Figuras retiradas do livro: ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo: editora 34, 2002.

Figuras 66 -75. Figuras retiradas do livro: CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, São Paulo: Editora 34, 1998.

Figura 76. Figura retirada do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figuras 77 - 82. Figuras retiradas do livro: CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, São Paulo: Editora 34, 1998.

Figura 83. Figura retirada de: <<http://energiapaulistanica.blogspot.pt/2012/06/roda-viva-e-o-ccc.html>> [5 de Maio de 2015]

Figuras 84 - 87. Figuras retiradas do livro: CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, São Paulo: Editora 34, 1998.

Figuras 88 - 91. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figuras 92 - 97. Figuras retiradas do livro: CORRÊA, José Celso Martinez; *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, org. Ana Helena Camargo de Staal, São Paulo: Editora 34, 1998.

Figuras 98 - 100. Figura retirada da entrevista a José Celso Corrêa *The street is a theater*, in Domus, por Roberto Zancan, São Paulo, a partir de: <www.domusweb.it/en/architecture/2012/05/21/the-street-is-a-theatre.html> [25 de Abril de 2015]

1.3. Cinema

Figura 101. Figura retirada do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figuras 102 - 104. Fotografias de Mário Carneiro retiradas de: <<https://quixotando.wordpress.com/2007/09/02/mario-carneiro-1930-2007/>> [15 de Junho de 2015]

Figura 105. Figura retirada de: <<http://www.cineclubejoane.org/2013-12/Barravento.html>> [23 de Setembro de 2015]

Figura 106. Figura retirada de: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/cinenacional/episodio/barraven>>

to> [23 de Setembro de 2015]

Figura 107. Figura retirada do artigo: AVELLAR, José Carlos; *Estética da Fome: 50 anos* in Blog do IMS, 26 de Janeiro de 2015, retirado de: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/estetica-da-fome-50-anos>> [28 de Janeiro de 2015]

Figura 108. Figura retirada de: <<http://projeto399filmes.blogspot.pt/2014/06/002-deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-de.html>> [17 de Junho de 2015]

Figura 109. Figura retirada de: <<http://floripacult.blogspot.pt/2011/06/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol.html>> [18 de Junho de 2015]

Figura 110. Figura retirada de: <<https://www.moma.org/visit/calendar/films/1565>> [11 de Junho de 2015]

Figuras 111 e 112. Figuras retiradas de: <<http://www.ochaplin.com/2014/04/historia-da-cinema-brasileiro-do-pre-cinema-novo-a-vidas-secas.html>> [18 de Junho de 2015]

Figura 113. Figura retirada de: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/370>> [19 de Junho de 2015]

Figura 114. Figura retirada de: <<http://cinedobeto.blogspot.pt/2006/08/os-fuzis-ruy-guerra-quanta-seca-quanta.html>> [18 de Junho de 2015]

Figura 115. Figura retirada de: <<http://cinema10.com.br/filme/os-fuzis>> [18 de Junho de 2015]

Figura 116. Figura retirada de: <<http://cineclubecriticadefilmes.blogspot.pt/2010/01/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol-glauber.html>> [15 de Junho de Agosto]

Figura 117. Figura retirada de: <https://www.trigon-film.org/de/movies/Deus_e_o_diabo> [17 de Junho de 2015]

Figura 118. Figura retirada do artigo: AVELLAR, José Carlos; *Estética da Fome: 50 anos* in Blog do IMS, 26 de Janeiro de 2015, <<http://www.blogdoims.com.br/ims/estetica-da-fome-50-anos>> [28 de Janeiro de 2015]

Figura 119 - 121. Figura retirada de: <<http://www.ochaplin.com/2013/01/terra-em-transe-e-o-cinema-novo-de-glauber-rocha.html>> [15 de Junho de 2015]

Figura 122 - 127. Fotogramas retirados do filme: SGANZERLA, Rogério; *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968.

Figura 128. Figura retirada de: <<http://www.ideiasedicas.com/resumo-de-livros-macunaima/macunaima/>> [15 de Junho de 2015]

Figura 129 e 130. Figuras retiradas da revista *Navilouca*, edição única, Edições Gernasa, 1974.

Figuras 131 - 134. Fotogramas retirados do filme: BRESSANE, Júlio; *O Anjo Nasceu*, 1970.

1.4. Música.

Figura 135. Figura retirada do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 136. Figura retirada de: <<http://tropicalia.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/21-e1288621923530.jpg>> [19 de Setembro de 2015]

Figura 137. Figura retirada de: <<http://tropicalia.com.br/wordpress/wp-content/uploads/>>

2010/09/2-e1288620732620.jpg> [19 de Setembro de 2015]

Figura 138. Figura retirada de: <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/fotos?page=4>> [19 de Setembro de 2015]

Figura 139. Figura retirada de: <<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/musica-no-blog/novo-disco-de-gal-costa-foi-produzido-e-composto-por-caetano-veloso-relembre-primeira-parceria-em-estudio-da-dupla-de-44-anos-atras/>> [24 de Maio de 2015]

Figuras 140 e 141. Figura retirada de: <<http://chocoladesign.com/tropicaos-a-tropicalia-de-rogerio-duarte>> [25 de Maio de 2015]

Figuras 142 e 143. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figura 144. Figura retirada de: <<http://corpoacorpo.uol.com.br/blogs/mulher-de-corpo/mulheres-que-fizeram-historia-conheca-quem-sao-e-suas-vidas/2020#foto=2020-7>> [19 de Setembro de 2015]

Figura 145. Figura retirada de: <<http://1000filmesemumano.blogspot.pt/2010/08/132-viva-maria-1965.html>> [19 de Setembro de 2015]

Figura 146. Figura retirada de: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marcel-gautherot>> [11 de Julho de 2015]

Figura 147. Figura retirada da publicação: *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*, org. Clara Gerchman, São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2013.

Figura 148. Figura retirada de: <<http://pandorga.mus.br/baby-voce-precisa-saber/>> [23 de Março de 2015]

Figura 149. Figura retirada de: <<http://tropicalia.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/20-e1288621845320.jpg>> [19 de Setembro de 2015]

Figura 150. Figura retirada de: <<http://tropicalia.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/2-É-Proibido-Proibir-externa-e1292120307363.jpg>> [19 de Setembro de 2015]

Figura 151. Figura retirada de: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=877776&page=155>> [14 de Março de 2015]

Figura 152. Figura retirada de: <<http://www.tvsinopse.kinghost.net/out/festival10.htm>> [12 de Maio de 2015]

Figura 153. Figura retirada da revista *Navi/ouca*, edição única, Edições Gernasa, 1974.

Figuras 154 e 155. Figura retirada de: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-600969324-livro-tropicalia-historia-revoluco-musical-carlos-calado-_JM> [5 de Janeiro de 2015]

2. Arquitectura entre o Modernismo e o Tropicalismo

Figura 156. Fotografia de Marcel Gautherot. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/5091/8455/28ba/0d49/f800/01e9/large_jpg/brasil-construction-Marcel-Gautherot-03.jpg?1414171135> [11 de Julho de 2015]

Figuras 157 e 158. Figura retirada de: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.058/484>> [15 de Julho de 2015]

Figura 159. Fotografia de Joana Ferreira, 2013.

Figuras 160 e 161. Fotografias da autora, 2013.

Figura 162. Fotografia de Joana Ferreira, 2013.

Figuras 163 e 164. Figuras retiradas da revista académica *Contravento 2*, nº2, núcleo do grémio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo: Novembro de 2014.

Figuras 165 - 168. Fotografias da autora, 2014.

Figura 169. Fotografia de Marcel Gautherot. Figura retirada de: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/fa/68/12/fa6812e29145028fd28a9f21b8ae9c2b.jpg>> [26 de Setembro de 2015]

Figura 170. Fotografia de Marcel Gautherot. Figura retirada de: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/absolutamente-modernos-1686411>> [26 de Setembro de 2015]

2.1. Arquitectura no Encontro Directo com as Artes

Figura 171. Figura retirada de: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/505891/509956>> [21 de Julho de 2015]

Figuras 172 e 173. Figuras retiradas de: <<http://www.jobim.org/Lúcio/handle/2010.3/80>> [25 de Maio de 2015]

Figura 174. Figura retirada de: <<http://notamanuscrita.com/2012/02/14/habito-e-corpo-proprio-a-cidade-para-o-sujeito-fenomenal/>> [9 de Agosto de 2015]

Figuras 175 e 176. Figuras retiradas do livro: FINO, Cristina, ed. lit.; Mattos Maria Cláudia, investig.; Baudouin Daniela, rev. de matriz; Leite Cássio Arantes, colab., *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira [1967-1972]*, org. Carlos Basualdo, São Paulo : Cosac Naify, 2007.

Figuras 177 - 180. Figuras retiradas do livro: JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A Arquitectura das favelas através da onda de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001

Figuras 181 - 184. Figuras retiradas de: <<http://www.jobim.org/Lúcio/handle/2010.3/80>> [25 de Maio de 2015]

Figura 185. Fotografia de Marcel Gautherot. Figura retirada de: <<https://www.facebook.com/camelobiketour/photos/a.1548505898722051.1073741836.1445725432333432/1572480692991238/?type=3&permPage=1>> [11 de Julho de 2015]

Figura 186. Fotografia de Marcel Gautherot. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/5091/845d/28ba/0d4a/4800/01d1/large_jpg/brasil-construction-Marcel-Gautherot-01.jpg?1414171136> [11 de Julho de 2015]

Figura 187. Fotografia de Marcel Gautherot. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/5091/8443/28ba/0d4a/1200/01c5/large_jpg/brasil-construction-Marcel-Gautherot-08.jpg?1414171120> [11 de julho de 2015]

Figura 188. Fotografia de Marcel Gautherot. Figura retirada de: <<https://donanair.files.wordpress.com/2010/04/bsb3.jpg>> [11 de julho de 2015]

Figura 189. Figura retirada de: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/505891/509951>> [21 de Julho de 2012]

Figura 190. Figura retirada de: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/505891/509956>> [21 de Julho de 2012]

Figura 191. Figura retirada de: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/505891/509951>> [21 de Julho de 2012]

Figuras 192 - 196. Fotografias de Benedito Lima de Toledo. Figuras retiradas de: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/505891/509956>> [21 de Julho de 2012]

Figuras 197 - 200. Figuras retiradas de: <<http://flavioimperio.com.br/galeria/505891/509951>> [21 de Julho de 2012]

Figura 201. Figura retirada de: <<http://brasileiros.com.br/2015/04/um-grande-espetaculo/>> [12 de Julho de 2015]

Figuras 202 - 207. Figuras retiradas do artigo *50 anos de Golpe: Antônio Manuel, a imagem fotográfica e as intervenções na imprensa* in revista Zum nº6, disponível em: <http://revistazum.com.br/revista-zum_6/a-politica-da-imagem/> [27 Julho de 2015]

Figura 208. Figura retirada do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figuras 209 - 216. Figuras retiradas do livro: ELITO, Edson; Corrêa José Celso; *Teatro Oficina Lina Bo Bardi - Edson Elito 1980 - 1984*, coord. ed. Marcelo Ferraz Carvalho, Lisboa : Blau, 1999.

Figuras 217 e 218. Fotografias de Alice Moreno, 2014.

Figura 219. Figura retirada do livro: ELITO, Edson; Corrêa José Celso; *Teatro Oficina Lina Bo Bardi - Edson Elito 1980 - 1984*, coord. ed. Marcelo Ferraz Carvalho, Lisboa : Blau, 1999.

Figuras 220 - 223. Fotografias de Alice Moreno, 2014.

Figura 224. Figura retirada de: <<https://blogdozcelso.wordpress.com/tag/condephaat/>> [27 de Julho de 2015]

Figura 225. Figura retirada do livro: ELITO, Edson; Corrêa José Celso; *Teatro Oficina Lina Bo Bardi - Edson Elito 1980 - 1984*, coord. ed. Marcelo Ferraz Carvalho, Lisboa : Blau, 1999.

Figura 226. Fotografia de Alice Moreno, 2014.

Figura 227. Figura retirada de: <<https://teoriacritica13ufu.files.wordpress.com/2010/12/imagem124.jpg>> [26 de Julho de 2015]

Figura 228. Figura retirada do livro: ELITO, Edson; Corrêa José Celso; *Teatro Oficina Lina Bo Bardi - Edson Elito 1980 - 1984*, coord. ed. Marcelo Ferraz Carvalho, Lisboa : Blau, 1999.

Figuras 229 e 230. Figuras retiradas do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*, São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Figuras 231 - 236. Fotografias de Peter Sheier. Figuras retiradas de: FERRAZ, Marcelo; Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos in *Vitruvius*, disponível em: <www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.093/1897> [27 de Julho de 2015]

Figura 237. Figura retirada do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 238. Figura retirada de: <<http://casa.abril.com.br/materia/lina-bo-bardi-9-historias->

sobre-a-arquiteta-no-ano-de-seu-centenario> [27 de julho de 2015]

Figura 239. Figura retirada de: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6537_30+ANOS+DO+SESC+POMPEIA+CONTADOS+EM+EXPOSICAO+E+LIVRO#/tagcloud=lista> [27 de Julho de 2015]

Figuras 240 - 243. Fotografias da autora, 2014.

Figuras 244- 246. Figuras retiradas do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili , 2002.

Figura 247. Figura retirada do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Figura 248. Figura retirada do livro: SANTOS, Cecília Rodrigues dos; *SESC-fábrica de Pompeia/ SESC-Pompeia factory*, Lisboa : Blau, 1996.

Figura 249. Figura retirada do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili , 2002.

Figuras 250 e 251. Fotografias da autora, 2014.

Figura 252. Figura retirada de: <http://www.sescsp.org.br/online/artigo/6537_30+ANOS+DO+SESC+POMPEIA+CONTADOS+EM+EXPOSICAO+E+LIVRO#/tagcloud=lista> [dia 27 de Julho de 2015]

Figura 253. Figura retirada do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Figura 254. Figura retirada do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 255. Figura retirada do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili , 2002.

Figuras 256 e 257. Figuras retiradas do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Figuras 258 e 259. Figuras retiradas do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili , 2002.

Figura 260. Figura retirada do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Figura 261. Figura retirada de: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-153205/classicos-da-arquitetura-sesc-pompeia-slash-lina-bo-bardi>> [4 de Julho de 2015]

Figura 262. Figura retirada do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Figura 263. Figura retirada de: <<https://revistaveneza.wordpress.com/page/3/>> [1 de Agosto de 2015]

Figuras 264 e 265. Figuras retiradas do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili , 2002.

Figuras 266 - 268. Figuras retiradas do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*, São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

Figuras 269 - 271. Figuras retiradas do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo

Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 272. Figura retirada do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figuras 273 - 275. Figuras retiradas do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Figura 276. Figura retirada do livro: VAINER, André e FERRAZ, Marcelo (coord.). *Cidadela da Liberdade: Lina Bo Bardi e o SESC Pompeia*, São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

2.2. Em Busca de uma Arquitectura Autóctone

Figura 277. Figura retirada de: <<http://www.arquigrafia.org.br/photos/1727>> [26 de Julho de 2015]

Figura 278. Figura retirada de: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro034>> [2 de Agosto de 2015]

Figura 279. Figura retirada de: <<https://casasbrasileiras.wordpress.com/2011/07/10/casa-de-fim-de-semana-em-mendes/>> [2 de Agosto de 2015]

Figura 280 - 284. Figuras retiradas do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 285. Figura retirada de: <<http://milamachado.blogspot.pt/2011/06/futebol-tambem-e-cultura.html>> [7 de Agosto de 2015]

Figura 286. Figura retirada do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Figura 287. Fotografia de Carlos de Arroita, 2013.

Figura 288 e 295. Figuras retiradas do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 296. Fotografia de Carlos de Arroita, 2013.

Figura 297 - 299. Figuras retiradas do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 300 - 303. Figuras retiradas do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Figura 304 e 305. Figuras retiradas do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 306 - 309. Figuras retiradas do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Figuras 310 e 311. Fotografias de Carlos de Arroita, 2013.

Figuras 312. Figura retirada do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra Construída*, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Figuras 313 e 314. Fotografias de Carlos de Arroita, 2013.

Figura 315. Fotografia de autora, 2014.

Figura 316. Figuras retiradas do livro: BARDI, Lina Bo; *Lina Bo Bardi*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2008.

Figura 317 - 321. Figuras retiradas do livro: OLIVEIRA, Olivia de; *G2 Lina Bo Bardi: Obra*

Construída, n.23.24, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

Figura 322. Figura retirada da revista: FRAMPTON, Kenneth; WISNIK, Guilherme; *G2 João Vilanova Artigas*, n.54, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Figuras 323. Figura retirada de: ARTIGAS, Vilanova; *Vilanova Artigas*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997

Figura 324. Figura retirada de: <<http://www.vilanovaaartigas.com/cronologia/projetos/casa-elza-berquo/imagens/211>> [7 de Julho de 2015]

Figura 325. Figura retirada de: ARTIGAS, Vilanova; *Vilanova Artigas*, coord. Marcelo Ferraz, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.

Figura 326. Figura retirada de: <<http://arquiteturascorrientes.tumblr.com/post/115881650741/arquitud-elza-berquo-house-sao-paulo-brazil>> [7 de Julho de 2015]

Figura 327. Figura retirada de: <<http://www.ambienteimages.co.uk/media/1e009800-67e0-11e1-94d3-97b3fed2b198-casa-elza-berquo-s-o-paulo-1967>> [7 de Julho de 2015]

Figura 328 e 329. Figuras retiradas de: http://img2.adsttc.com/media/images/51d5/ca6a/b3fc/4b58/3400/0268/large_jpg/Casa_Elza_Berquo_elevac_o_es.jpg?1372965480 [8 de Julho de 2015]

Figura 330. Figura retirada de: <http://www.dearquiteturas.com/2012/05/fauusp-50-anos-da-reforma-de-ensino-de_22.html> [7 de Julho de 2015]

Figura 331 - 335. Figuras retiradas da revista: FRAMPTON, Kenneth; WISNIK, Guilherme; *G2 João Vilanova Artigas*, n.54, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Figura 336. Figura retirada de: <<http://www.ambienteimages.co.uk/media/46b978b6-67e0-11e1-aa9b-e1574c7ddcca-casa-elza-berquo-s-o-paulo-1967>> [8 de Julho de 2015]

Figura 337. Figura retirada da revista: FRAMPTON, Kenneth; WISNIK, Guilherme; *G2 João Vilanova Artigas*, n.54, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Figuras 338 - 340. Figuras retiradas do livro: ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo: editora 34, 2002.

Figura 341. Figura retirada de: <http://www.arquitetoinquieto.com/?attachment_id=1988> [21 de Julho de 2015]

Figuras 342 - 344. Figuras retiradas do livro: ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo: editora 34, 2002.

Figura 345. Figura retirada de: <<http://www.arquivo.arq.br/#!/residencia-dino-zammataro/c19mw>> [15 de Agosto de 2015]

Figuras 346 - 350. Figuras retiradas do livro: ARANTES, Pedro Fiori; *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*, São Paulo: editora 34, 2002.

Figuras 351 - 354. Figuras retiradas de: <<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201970-125/fichatecnica1970-125.htm>> [29 de Junho de 2015]

Figuras 355 - 359. Figuras retiradas de: <<http://www.arquiografia.org.br/photos/1727>> [26 de Julho de 2015]

Figura 360. Figura retirada de: <<http://www.ebah.pt/content/ABAAABnYIAJ/grupo-arquitetura-nova>> [16 de Agosto de 2015]

Figuras 361 - 364. Figuras retiradas de: <<http://www.arquigrafia.org.br/photos/1727>> [26 de Julho de 2015]

2.3. Arquitetura no Campo da Contra-Cultura

Figura 365. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/52eb/d735/e8e4/4e2d/be00/00d5/large_jpg/casabola15w.jpg?1391187752> [12 de Julho de 2015]

Figura 366. Figura retirada de: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Woodstock> [4 de Setembro]

Figura 367. Figura retirada de: <<http://www.hypeness.com.br/2013/09/veja-fotos-ineditas-festival-woodstock/>> [16 de Setembro de 2015]

Figura 368. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/52eb/d74c/e8e4/4e29/ae00/00c8/large_jpg/casabola18w.jpg?1391187778> [12 de Julho de 2015]

Figura 369. Fotografia de Edu Cesar. Figura retirada de: <<http://delas.ig.com.br/casa/arquitetura/2013-11-25/conheca-a-casa-bola-por-dentro.html>> [21 de Agosto de 2015]

Figura 370. Figura retirada de: <<http://cinematreaasures.org/blog/2013/4/2/2001-a-space-odyssey-45th-anniversary-the-cinerama-engagements>> [22 de Agosto de 2015]

Figura 371. Figura retirada de: <<http://www.cienciahoje.pt/31924>> [21 de Agosto de 2015]

Figura 372 e 373. Figura retirada de: <<http://bamboonet.com.br/posts/conversamos-com-o-arquiteto-eduardo-longo-autor-da-casa-bola-sobre-a-sua-trajetoria>> [21 de Agosto de 2015]

Figura 374. Desenho da autora sobre a figura retirada da dissertação: CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, São Paulo: FAU-USP, 2012 [23 de Agosto de 2015]

Figura 375 - 381. Figuras retiradas da dissertação: CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, São Paulo: FAU-USP, 2012 [23 de Agosto de 2015]

Figura 382. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/52eb/d766/e8e4/4e29/ae00/00ca/large_jpg/casabola21w.jpg?1391187802> [12 de Julho de 2015]

Figura 383. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/52eb/d751/e8e4/4e2d/be00/00d7/large_jpg/casabola19w.jpg?1391187781> [12 de Julho de 2015]

Figura 384. Figura retirada de: <http://images.adsttc.com/media/images/52eb/d717/e8e4/4e29/ae00/00c4/large_jpg/casabola06w.jpg?1391187726> [12 de Julho de 2015]

Figura 385 - 393. Figuras retiradas de: <<http://www.eduardolongo.com>> [23 de Agosto de 2015]

Figura 394. Figura retirada de: <<http://bamboonet.com.br/posts/conversamos-com-o-arquiteto-eduardo-longo-autor-da-casa-bola-sobre-a-sua-trajetoria>> [21 de Agosto de 2015]

Figura 395. Figura retirada de: <<http://missoulanews.bigskeypress.com/missoula/the-original-dropper/Content?oid=1241464&storyPage=4>> [22 de Agosto de 2015]

Figura 396. Figura retirada da dissertação: CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, São Paulo: FAU-USP, 2012 [23 de Agosto de 2015]

Figura 397. Figura retirada de: <https://en.wikipedia.org/wiki/Drop_City> [22 de Agosto de 2015]

Figura 398. Figura retirada da publicação: LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas &*

Cia, São Paulo: Projecto, 1981.

Figura 399. Figura retirada de: <<http://missoulanews.bigskypress.com/missoula/ImageArchives?by=1442697&oid=1241465>> [22 de Agosto de 2015]

Figuras 400 - 402. Figuras retiradas da publicação: LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*, São Paulo: Projecto, 1981.

Figura 403. Figura retirada do livro: FULLER, Buckminster R.; *Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra*, Porto: Via Optima, 1998.

Figura 404. Figura retirada de: <<http://www.dropcitydoc.com/#!/about/c10fk>> [22 de Agosto de 2015]

Figuras 405 - 409. Figuras retiradas da publicação: LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*, São Paulo: Projecto, 1981.

Figuras 410 e 411. Figuras retiradas da dissertação: CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, São Paulo: FAU-USP, 2012 [23 de Agosto de 2015]

Figura 412. Figura retirada da publicação: LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*, São Paulo: Projecto, 1981.

Figura 413 - 417. Figuras retiradas da dissertação: CARRANZA, Edite Galote Rodrigues; *Arquitetura Alternativa: 1956 - 1979*, São Paulo: FAU-USP, 2012 [23 de Agosto de 2015]

Figura 418. Figura retirada da publicação: KAHN, Lloyd; *Dome Book2*, 1971, disponível em: <<http://issuu.com/golfstromen/docs/lloyd-kahn-1971>> [23 de Agosto de 2015]

Figura 419. Figura retirada de: <<https://superradnow.wordpress.com/2011/07/29/drop-city/>> [23 de Agosto de 2015]

Figura 420. Figura retirada da publicação: LOTUFO, Vitor; LOPES, João Marcos; *Geodésicas & Cia*, São Paulo: Projecto, 1981.

2.4. Favela - A Cidade Informal

Figura 421. Figura retirada de: <<http://mejorespracticass.ning.com/page/concursofotografia>> [21 de Setembro de 2015]

Figuras 422 - 424. Figuras retiradas do livro: JACQUES, Paola Berenstein; *Estética da Ginga: A Arquitetura das favelas através da onda de Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001

Figura 425. Figura retirada do livro: SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

Figuras 426 e 427. Figuras retiradas do trabalho acadêmico: MELLO, Juliana Oakim Bandeira; *Urbanização sim, Remoção não. A atuação da Federação das Associações de Favelas do Estado da Guanabara nas décadas de 1960 e 1970.*, orientador Prof. Dr. Cezar Teixeira Honorato, UFF, Niterói, 2014.

Figura 428 - 432. Figura retirada do livro: SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos; *movimentos urbanos no rio de janeiro*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.